Lyrik als politische Meinungsäußerung im Mittelalter und im 19. Jahrhundert am Beispiel Walthers von der Vogelweide und Heinrich Heines

Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Ersten Staatsprüfung
für das Amt der Studienrätin

Vorgelegt von Kerstin Hasdorf
Breite Str. 12
13597 Berlin

Berlin, 28. Juli 2006

Für Björn

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

I. Walther von der Vogelweide 4
I.1 Walthers Spruchdichtung 4
I.2 Papstkritik und religiöse Grundhaltung 7
I.2.1 Tabellarische Übersicht über den Umfang von religiösen und papstkritischen Strophen 8
I.2.2 Bekenntnislyrik 14
I.2.3 Offene Papstkritik in den „Opferstockstrophen“ 17
I.2.4 Gibt es eine bewusst angelegte Mehrstrophigkeit? 24
I.3 Ironie als Mittel der Papstkritik 34
I.4 Gegenentwurf zur korrumpierten Geistlichkeit: der *klôsenære* 38

II. Heinrich Heine 44
II.1 Heinrich Heine, das Mittelalter und die Religion 44
II.2 Der Gedichtband *Romanzero* und dessen Nachwort 49
II.2.1 Religionskritik: Resignation und Auflehnung im *Lazarus* 52
II.2.2 Dogmenkritik: Die *Disputazion* 64
II.3 Ironie und Lächerlichkeit als Mittel der Entlarvung 70
II.4 Heine und der Papst 75
II.5 Die Reaktion seiner Zeitgenossen: Heine und die katholische Kirche 77

III. Das Zusammenfügen der Mosaiksteine 81

Literaturverzeichnis 84

Einleitung

Wir lachen aber alsdann nur über das Zerrbild, nicht über den Gott.[1]

In der folgenden Arbeit setze ich mich mit politischer Lyrik auseinander. Dieser Begriff ist jedoch etwas vage, da sich das Adjektiv „politisch“ zunächst einmal auf alle Prozesse, die das Gemeinwesen betreffen, bezieht. Politische Schreiber sind Autoren, die sich bewusst auf Gesellschaftsstrukturen beziehen und diese durch ihre schriftstellerische Tätigkeit darstellen oder zu beeinflussen suchen. Zwei Vertreter, die durch ihre Zeitkritik stilbildend wurden, sind Walther von der Vogelweide und Heinrich Heine. Die jeweilige Wirkungszeit ist natürlich weit voneinander entfernt – Walther von der Vogelweide schrieb etwa zwischen 1190 und 1230, Heines Veröffentlichungen begannen 1821 und reichten über seinen Tod 1856 hinaus bis ins Jahr 1884.
Eine der kontinuierlichsten Einflusssphären politischer Macht bildet, trotz des Zeitabstands von etwa 650 Jahren, die institutionelle Kirche. Beide Dichter üben massive Kritik an institutioneller religiöser Organisation, während sie sich gleichzeitig zu einer tiefen Religiosität bekennen. Diesen (vermeintlichen) Gegensatz und die Vereinbarungen dieser Positionen gilt es in der Arbeit zu ergründen. Einige Fragenkomplexe dienen hierbei zur Orientierung:

- Wodurch ist die Kritik an der Kirche motiviert? Gegen wen richtet sich die Stellungnahme im Einzelnen? Welches Verständnis von Religiosität geht dieser Kritik voraus? Es wird zu untersuchen sein, gegen welche Missstände Anklage erhoben wird und auf welche institutionellen Vertreter sich die Kritik im Speziellen bezieht.
- Lässt sich das Publikum eingrenzen? Die zu ermittelnde Öffentlichkeit beeinflusst nicht zuletzt die vorgebrachte Kritik. Es wird zu untersuchen sein, ob und wie weit sich der Schreiber diesem „Diktat der Erwartungshaltung“ beugt.
- Welche sprachlichen/stilistischen Mittel werden gewählt? Hierzu zählen Formen der Kritik wie etwa der offene Angriff oder subtilere Mittel der Ironie, Parodie oder Verfremdung, ebenso wie Rückgriffe auf bereits vorhandene Vorbilder oder Gattungen, also ein Anknüpfen an literarische Traditionen.

[1] Heinrich Heine: Atta Troll; in: Derselbe: Sämtliche Werke. Düsseldorfer Ausgabe; Bd. 4; in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. v. Manfred Winfuhr; Hamburg 1973-1997; S. 11 (= DHA 4, S.11).

- Welche Stellung haben Religion und Religiosität innerhalb des Werkes? Gibt es auszumachende Häufungen religiöser Themen und stehen diese im Zusammenhang mit anderen Dichtungen des Autors?
- Und schließlich vorweggenommen: beide Autoren waren keine bloßen Kritiker. Aber wie sahen ihre Gegenentwürfe, Alternativen zum institutionellen (und institutionalisierten) Glauben aus?

Die Auswahl der Literatur wird dabei von zwei Kriterien geleitet. Zum einen beschränke ich mich auf die Lyrik, um eine Vergleichbarkeit beider Autoren auch in der Textgattung zu ermöglichen. Die Einbeziehung von Heines Prosawerk wird nur zur Untermauerung des lyrischen Werkes herangezogen. Zum anderen beschränke ich mich überwiegend auf klare Stellungnahmen. Durch die Werke beider Schriftsteller ziehen sich religiöse Motive (wie etwa der Vergleich der Angebeteten mit einer Heiligen). Diese kleinen Indizien sind jedoch zu zahlreich und durch zu viele Einflüsse bedingt, als dass sie mir in der Analyse der grundlegenden Positionen weiterhelfen würden. So beziehe ich mich bei Walther von der Vogelweide auf die Spruchdichtung. Bei Heinrich Heine konzentriere ich mich auf die Zeit nach der so genannten „religiösen Wende“, in der er sich sehr vordergründig mit der Frage nach dem Glauben auseinandersetzte. Dies ist vor allem im Gedichtband *Romanzero* der Fall.

Anhand des exemplarischen Themas der Kirchenkritik wird ein Mosaik entstehen, welches in seiner Gesamtheit die Kritik an der religiösen Organisation abbildet und damit einen wichtigen Teil der (europäischen) Mentalitätsgeschichte wiedergibt. Wie die Steine eines Mosaiks werden die einzelnen Strophen aus dem Œuvre Walthers von der Vogelweide und Heinrich Heines jedoch keinem übergangslosen Verlauf durch die Zeit folgen. Natürlich wurden Begriffe der Religion und Religiosität von beiden Autoren unterschiedlich verstanden und verwendet. Für Walther etwa gab es noch keine Reformation, keine institutionelle Alternative zur katholischen Kirche. Dieses Verständnis setze ich voraus. Insofern stehe ich vor einem phänomenologischen Vergleich, da die Begriffe der Religion, Kirche und Religiosität eine zeitbedingt unterschiedliche Konnotation erfahren. Die Vorgehensweise bietet allerdings die Möglichkeit, mich von bereits wissenschaftlich erschlossenen Perspektiven – wie etwa die Behandlung von einzelnen Zyklen in ihrer Zeit – ein

Stück weit zu lösen und, ohne den Anspruch auf direkte Vergleichbarkeit zu erheben, die Wirkungsweise der politischen Sprache zweier großer Literaten zu ergründen.

I. Walther von der Vogelweide

I.1 Walthers Spruchdichtung

Im Vergleich zu anderen Lyrikern des Hochmittelalters kommt Walther eine Sonderstellung zu.[2] Von ihm sind sowohl umfangreiche Minnelieder als auch Spruchdichtung[3] überliefert. Damit verbinden sich die höfische Position eines Minnesängers und die Spruchdichtung eines Fahrenden miteinander, zwei Positionen, die sich nach heutigem Wissenstand nicht mit der Ständeordnung des Hochmittelalters vereinbaren lassen.

Der Minnesang-Praktizierende hat Eingang in eine aristokratische Hofgesellschaft gefunden, gehört ihr nicht selten sogar an. Der Vortrag dient der zweckfreien Unterhaltung[4] und orientiert sich an höfischen Konventionen. Die Zugehörigkeit zum Hof beweist sich durch einen ritualisierten ritterlichen Verhaltenskodex, den der Minnesänger beherrscht.

Spruchdichtung dagegen ergibt sich aus der Notwendigkeit des Broterwerbs. Ausgeübt wurde sie von fahrenden Dichtern, die ohne festen Wohnsitz umherzogen. In der Regel scheinen die Spruchdichter niederer Herkunft gewesen zu sein, gehörten also weder der weltlichen noch der geistlichen Führungsschicht an. Dafür spricht, dass sie immer wieder die Schwierigkeit der Existenzbedingungen und die Abhängigkeit von Gönnern und Publikum thematisierten. Herrscher- und Gönnerlob waren damit existentiell notwendige Dichtungen, um die Chance zur Aufnahme am Hof zu finden. Die Herrscher mussten immer wieder an die Bezahlung (*milte*) erinnert werden, wie etwa Otto IV., der mehrmals von Walther wegen der ausbleibenden Entlohnung gescholten wurde.

Vermutet wird, dass Walther durch den Tod seines Gönners Friedrichs I. von Österreich († 1198) gezwungen war, seine Stellung bei Hofe aufzugeben, um als Fahrender sein Auskommen zu finden. Verschiedene Gattungen und Traditionen –

---

[2] Vgl. hierzu Joachim Bumke: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter; 3. A.; München 1986; S. 691.

[3] Die Gattungsbezeichnung geht auf Karl Simrock zurück, der diesen Begriff Mitte des 19. Jahrhunderts einführte und die Strophen nach einem jeweiligen *dôn* zusammenfasste. Zum Begriff und dessen problematischer Verwendung: Hugo Moser (Hg.): Mittelhochdeutsche Spruchdichtung; Darmstadt 1972.

[4] Das Ideal der Zweckfreiheit ist aus der Antike übernommen, in der Studien, die nicht dem Lebensunterhalt dienten, als „eines freien Mannes würdig“ galten. So etablierten sich die sieben *freien* Künste (septem artes liberales) an den Universitäten, während außerhalb dieser die „unfreien“ Eigenkünste (artes mechanicae) gelehrt und praktiziert wurden. So war bereits der Prozess des Schreibens ein Akt des handwerklichen Bereiches und damit sozial geringer Gestellten überlassen.

von der Bezugnahme zur lateinischen Bildung bis hin zur Orientierung an der Vagantenlyrik – durchdringen einander und ergeben Motivkombinationen, die außerhalb des Konventionsrahmens der Spruchdichtung vor Walther liegen und vielleicht im Verlust dieser höfisch-gesicherten Stellung ihren Ursprung haben.
Den Vorzug seines künstlerischen Schaffens erhält so der sozial höher gestellte und einkommenssichernde Minnesang. In seinem Lehensdank an König Friedrich (Sch. V.6/L. 28,38ff.)[5] schreibt er:

> ich bin ze lange arm gewesen âne mînen danc,
> ich was sô volle scheltens, daz mîn atem stanc.
> daz hât der künic gemachet reine und dar zuo mînen sanc.

Hier formuliert er den Übergang vom Spruchdichter zum Minnesänger, der sich nun sorglos, also ohne *schelte*, dem höfischen Gesang widmen kann.
Wenn ich mich in dieser Arbeit der Spruchdichtung widme, dann stehe ich einer „Reaktion auf die Zwänge schlechter Zeiten oder Verhältnisse“[6] gegenüber, einem Umstand, der nicht selten Eingang in den Spruch selbst gefunden hat. Politische Verhältnisse, Welt- und Zeitklage, allgemeine Weisheits-, Lebens-, Hof- und Glaubenslehre finden in den Sprüchen eine facettenreiche Verarbeitung der (alltäglichen) Erfahrungswelt. Auch Stellungnahmen zu aktuellen Ereignissen im Interesse bestimmter Auftraggeber sind zu finden, die jedoch meist wieder auf eine allgemeine Ebene gehoben werden.[7] Insgesamt sind mehr als 120 Spruchstrophen von Walther überliefert, die jedoch nicht alle als „echt“ gelten. Zusammengefasst werden die einzelnen Strophen durch denselben *dôn* (Strophenbau und Rhythmus), der trotz der metrischen Einheitlichkeit keine inhaltliche Geschlossenheit aufweisen muss. Es lassen sich jedoch einzelne Strophen zu thematischen Strophenketten zusammenzufassen.
Walther beherrschte rund 30 Töne, eine im Vergleich zu anderen Spruchdichtern ernorme Anzahl. Der Redegestus bedient sich Bitte, Klage, Gebet, Kritik, offener Parteinahme, Propaganda oder Streit. Wechselnde Rollen wie etwa die des Boten

[5] Zitiert wird – bis auf einige gekennzeichnete Ausnahmen – nach der Ausgabe: Walther von der Vogelweide: Werke. Gesamtausgabe. Band 1: Spruchlyrik; hg., übersetzt u. kommentiert v. Günther Schweikle, 2. A.; Stuttgart 1994. Diese Ausgabe kürze ich mit Sch. ab und gebe aus Gründen der universellen Nachschlagbarkeit zusätzlich die Zählung nach Lachmann (L.) an.
[6] Thomas Cramer: Wie die Minnesänger zu ihrer Rolle kamen; in: Matthias Meyer/Hans Jochen Schiewer (Hg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag; Tübingen 2002; S. 91.
[7] Angaben zu Walthers Biografie, zum Auftraggeber, zur Datierung beruhen fast ausschließlich auf den vagen Andeutungen in seiner Spruchdichtung. Damit verlässt man sich allerdings auf die Fiktionalität eines Sprecher-Ichs, womit die Gefahr eines interpretatorischen Zirkelschlusses besteht.

Gottes, des Herrscherratgebers oder des Propheten vergrößern den Spielraum für mögliche Kritik. Die Themenbereiche beziehen sich im weitesten Sinne auf ethisch-moralische Inhalte, auf Politik und Religion.
Die wechselhaften Aussagen verweisen nicht zwangsläufig – wie oft durch Ich-Bezüge suggeriert – auf persönliche Stellungnahmen und Meinungen des Autors, sondern spiegeln eher Interessen der Mäzene wider, für deren Hof Walther gerade tätig war. So wäre es nicht verwunderlich, wenn die unterschiedlichen Varianten in den Handschriften Anpassungen an den jeweiligen Hof dokumentieren würden. Eric Marzo-Wilhelm bezeichnet dieses Mäzenatentum sogar als „ein wesentliches Charakteristikum mittelalterlicher Literatur“.[8] Nur wohlhabendere Höfe konnten sich diese zusätzlichen Ausgaben für einen Dichter überhaupt leisten. Sie wurden sicherlich nicht vorrangig für die Befriedigung eines Kunstbedürfnisses aufgewendet, sondern als Teil der öffentlichen Repräsentation des Hofes nach außen verstanden, die der Herrscherlegitimation diente. Wie konnte sich ein Herrscher besser vermarkten als durch den Preisgesang eines Dichters, der von Hof zu Hof ging? Es ist vorstellbar, dass den Sängern eine nicht zu unterschätzende Rolle als Kommunikationsinstanz zwischen den Höfen zukam. Dabei wären nicht nur politische Informationsbedürfnisse, sondern auch gesellschaftliche Interessen der Hofgesellschaft an einem möglicherweise räumlich weit entfernten Hof befriedigt worden. Neben der Schaffung eines literarischen Ruhmes konnte der Dichter vom Herrscher auch als „Beweisobjekt sozialer Freigebigkeit“ genutzt werden, um seinen Herrschertugenden Ausdruck zu verleihen. Indiz für dieses wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis Dichter/Herrscher wäre auf der einen Seite das Herrscherlob, auf der anderen die offenkundige Anprangerung der fehlenden *milte* durch Walther, die als Druckmittel erfolgversprechend zu sein schien.
Aber auch „nach innen“ diente die Dichtung als „Medium der höfisch-ritterlichen Identitätsfindung“[9] und Unterhaltung.

[8] Eric Marzo-Wilhelm: Walther von der Vogelweide zwischen Poesie und Propaganda.Untersuchungen zur Autoritätsproblematik und zu Legitimationsstrategien eines mittelalterlichen Sangspruchdichters; Frankfurt am Main (u.a.) 1998; S. 21.
[9] Ebd.; S. 23.

Günther Schweikle[10] verweist auf mehrere Sinn- und Rezeptionsebenen, die in der Spruchdichtung angelegt sind und ihre literarische Qualität ausmachen:

1. Aktualitätsbezug: Meist wird auf einen unmittelbaren persönlichen oder politischen Anlass Bezug genommen, welcher der direkten Umgebung bekannt war, der aber für den späteren Rezipienten häufig nicht mehr rekonstruierbar ist.
2. paradigmatische Sinnebene: Auch außerhalb des unmittelbar involvierten Publikums ermöglichten die generalisierenden Aussagen einem späteren Leserkreis die Herauslösung des Textes aus der spezifischen Entstehungs- und Vortragssituation. Die Überführung des konkreten Falles ins Allgemein-Lehrhafte wurde ermöglicht durch die Wahl bestimmter mehrdeutiger sprachlicher Bilder und Formen. Zum einen eröffnete sich der Dichter durch diese Mehrdeutigkeit die Möglichkeit, indirekt Kritik zu üben, die man ihm unter Umständen nicht zugestanden hätte, zum anderen wurde der Dichter dem Anspruch von Kunst gerecht, indem er sie durch Formvorgaben von alltäglichen „Trivialitäten“ abgrenzte.
3. ästhetische Rezeption: Dieser Anspruch liegt über allen Sinnebenen und sichert die weitere schriftliche Tradierung der Texte.

Diese Rezeptionsebenen wird es bei der Analyse zu berücksichtigen gelten.

I.2 Papstkritik und religiöse Grundhaltung

Zunächst einmal waren die Aufgaben der geistlichen und weltlichen Macht klar verteilt: Die Kurie war für das Seelenheil der Gläubigen zuständig, der Kaiser beanspruchte die Macht über die weltliche Sphäre. Der Konflikt: Der Papst verstand sich als Oberhaupt aller Christen und war als Territorialherrscher bestrebt, das Patrimonium Petri vor Angriffen zu schützen. Der Kaiser trat in seinem Selbstverständnis als weltlicher Schutzherr der Religion auf und wollte sich in dieser Position nicht vom Papst abhängig machen, von dem er aber faktisch abhängig war, wenn es um die göttliche Legitimation seiner Kaiserwürde ging. Genauso benötigte der Papst den Kaiser als militärische Schutzmacht, um sich auf seinem Territorium vor Feinden schützen zu können. Nachdem Kaiser Heinrich VI. durch eine

[10] Walther von der Vogelweide: Werke. Band 1; hg., übersetzt u. kommentiert v. Günther Schweikle, a.a.O.; S. 7f.

geschickte Heiratspolitik Herrscher über das Königreich Sizilien geworden war, drohte die gegenseitige Abhängigkeit zugunsten der weltlichen Gewalt zu kippen. Der Papst sah sich nun vom Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation umschlossen und versuchte seinerseits, machtpolitischen Einfluss auf die Kaisernachfolge zu nehmen. Hinzu kam die Gefahr der muslimischen Invasionen in Europa, die auch den Heiligen Stuhl bedrohten.[11]
Walthers Spruchdichtung setzt in der Zeit um 1198 mit der sogenannten Hofwechselstrophe (Sch. II.1/L. 19,29) ein und konzentriert sich in der politischen Dimension über weite Strecken auf die Auseinandersetzungen zwischen Staufern, Welfen und römischer Kurie. In seinen häufig offen antipäpstlichen Strophen fordert er politische Stabilität und eine damit einhergehende Befriedung.[12]

Bei der Auseinandersetzung mit Walthers Spruchdichtung bieten sich drei systematische Zugriffe an: 1. Die Bearbeitung eines Themenkomplexes, wie etwa der Religionsauffassung, 2. das Verfolgen einer möglichen Chronologie, 3. die Wahrung der Einheit eines Tones. Meine Arbeit wird sich auf den ersten Punkt konzentrieren, wobei natürlich chronologische Zusammenhänge insofern eine gewichtige Rolle spielen, dass sie Rückschlüsse auf den Hörer- und Auftraggeberkreis erlauben.

I.2.1 Tabellarische Übersicht über den Umfang von religiösen und papstkritischen Strophen

Die nun folgende Tabelle vermittelt einen Überblick über die Verteilung religiöser Themen und die Kritik an Papst und Kurie in der Spruchdichtung Walthers. Ich beschränke mich in meiner Kategorisierung auf vier Motive: Gebet/Preis, Kritik an der Geistlichkeit, Papstkritik und die Aufforderung zu Kreuzzügen. Beschränkt habe ich mich auf diese Punkte, um einerseits die Kritik an der Kurie in ihrer Größenordnung im Vergleich zum Gesamtkorpus und zu den einzelnen Tönen einschätzen zu

[11] Ausführlichere Darstellungen zur Geschichte des 12./13. Jahrhunderts siehe etwa bei Hartmut Boockmann: Einführung in die Geschichte des Mittelalters; 6. A.; München 1996.
[12] Der Wunsch nach Beendigung der Auseinandersetzungen scheint den Miniaturenmalern des Codex Manesse thematisch so vordergründig erschienen zu sein, dass sie bei der Gestaltung der Walther-Miniatur den Schriftzug *PAX* auf sein Schwert gravierten. Vgl. Walther von der Vogelweide: Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Abbildungen, Materialien, Melodietranskriptionen; hg. v. Horst Brunner, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler; Göppingen 1977; S. 140.

können, andererseits, um Korrespondenzen zwischen den einzelnen Strophen ermitteln zu können. In welchen Tönen, für welchen Gönner äußert Walther Kritik am Papst und unter Einsatz welcher sprachlichen Mittel? Gibt es signifikante Zeiträume? Treten in diesem Zusammenhang auch eher Gebetsstrophen auf, um trotz Kurienkritik eine überzeugende Religiosität zu präsentieren?
Analytisch gesehen ist es natürlich etwas verflachend, die Strophen auf diese vier Motive herunterzubrechen. Dies wird der Mehrschichtigkeit und Themenvielfalt, die in den meisten Strophen vorliegt, nicht gerecht; das Vorgehen ermöglicht jedoch eine erste Orientierung. In manchen Strophen war es schwierig zu entscheiden, ob ein kurzer Bezug zu religiösen Themen Bestandteil des Inhaltes ist oder als eine Art Sprichwort einen anderen Inhalt nur unterstreicht, sodass dann auf die Aufnahme zugunsten der Übersichtlichkeit verzichtet wurde. Manchmal führte auch die markante Stellung in einem Ton zur Aufnahme der Strophe, da Motivzusammenhänge zu religionskritischen Strophen vorlagen.
Auch haben die verschiedenen Varianten der Handschriftenüberlieferungen, die unter Umständen andere Schwerpunkte setzen, keine Berücksichtigung gefunden. Ich folge aus Gründen der Übersichtlichkeit der jeweils in der Ausgabe Günther Schweikles abgedruckten Strophe. Die Zuordnung zu einem Auftraggeber erfolgte nach einer groben Orientierung am Ton. Da die einzelnen Töne teilweise widersprüchliche Aussagen beinhalten, werden sie wohl größtenteils nicht unter einem einzigen Auftraggeber entstanden sein. Nur die wenigsten Strophen lassen sich relativ sicher datieren und zuordnen. So wird nicht jede Strophe einer einwandfreien Klassifikation gerecht, aber es werden Tendenzen erkennbar, an die sich Überlegungen in ausgewählten Einzelstrophen anschließen können.

Schweikle/ Lachmann	Gebet/religiöser Preis	Kritik an der (deutschen) Geistlichkeit	Papstkritik	Kreuzzugsaufruf	Überliefe-rungsbefund
Reichston: um 1201 für Anhänger der Staufer entstanden					
Sch. I.1/L. 8,4		*jâ, leider desn mac niht gesîn, daz guot und weltlich êre und gotes hulde mêre in einen schrîn mügen komen.* (Unvereinbarkeit von göttlicher und weltlicher Macht)			C1 B 18 A 43
Sch. I.3/L. 9,16			*owê, der bâbest ist ze jung* (Papstkritik durch Klausner)		C 2 B 19 A 45
Ottenton: um 1211/12 für Otto IV. oder dessen Anhänger entstanden					
Sch. IV.2/ L. 12,6				*Hêr keiser, ich bin frônebote [ ]. ir habt die erde, er hât daz himelrîche.* (Rat in der Rolle des Gottesboten)	C 360 (376) A 81
Sch. IV.3/ L. 12,18				*wan woltens an die heidenschaft* (Aufruf zum Kreuzzug)	C 361 (377) A 82
Sch. IV.4/ L. 11,6			*[ ] bedenket iuch dâ bî, ob ir der pfaffen êre iht geruochet!* (Papstmahnung)		C 9 B 6
Sch. IV.5/ L. 12,30			*zwô zungen stânt unebene in einem munde* (gegen die Schaukelpolitik der Kurie)		C 362 (378) A 83
Sch. IV.6/ L. 11,18			*dô riet er [Jesus] den unwîsen, daz si den keiser liezen haben sîn keisers reht und gote, daz gotes wære*. (Zurückweisung der päpstlich-kirchlichen Herrschaftsansprüche)		C 10 B 7 A 84
König Friedrichs-Ton: wohl im Auftrag Friedrichs II. um 1220 entstanden					
Sch. V.4/ L. 29,15				*der helt will kristes reise varn* (ironische Behandlung der Nachfolgeregelung Friedrichs bei Kreuzzugsvorbereitung)	C 316 (332)
Sch. V.20/ L. 26,3	*Vil wol gelopter got, wie selten ich dich prîse!* (Bekenntnisstrophe zu Gott)				C 318 (334) B 28 A 74 t 1 w^{xx} 4 Z 17

Unmutston: nur zum Teil datierbar - L. 33,21, 34,4 wohl im Frühjahr 1213 entstanden; als Auftraggeber wurde lange Zeit Otto IV. angenommen, was allerdings durch neuere Untersuchungen in Frage gestellt wird[13]

Sch. VI.2/ L. 33,21			*[ ]sîn hirte ist ein wolf worden under sînen schâfen [ ]* (Innozenz als Verantwortlicher für die Unruhen im Reich)		C 327 (343) B 26
Sch. VI.3/ L. 34,4			*Ahî wie kristenlîche nû der bâbest lachet [ ]* (erste Opferstockstrophe)		C 328 (344); A 68
Sch. VI.4/ L. 34,14			*Sagent an, hêr Stoc, hât iuch der bâbest her gesendet [ ]?* (zweite Opferstockstrophe)		C 329 (345)
Sch. VI.5/ L. 33,1		*Ir bischofe und ir edelen pfaffen, ir sît verleitet, seht wie iuch der bâbest mit des tiuvels stricken seitet*. (Vorwurf der Simonie)			C 339 (355) A 67
Sch. VI.6/ L. 33,11		*[ ] daz uns der bâbest, unser vater, alsus hât verirret* (Papst-Judas-Gleichnis)			B 25
Sch. VI.7/ L. 34,24		*Swelh herze sich bî disen zîten niht verkêret, sît daz der bâbest selbe dort den unglouben mêret [ ]* (Zeitklage über den Verfall des Klerus)			C 340 (356) A 69
Sch. VI.8/ L. 33,31		*Diu kristenheit gelepte nie sô gar nâch wâne.* (religiös motivierte Zeitklage)			B 27

Unmutston-Varianten[14]**:** Auftraggeber ungewiss; wohl nach 1225 entstanden

Sch. VIa.3/ L. 36,21	*Maria clâr, vil hôhgeloptiu frouwe süeze [ ]* (Marienpreis)				C 334 (350)
Sch. VIa.4/ L. 36,31	*An dem frîtage wurden wir vor der helle gefrîet [ ]* (Verkündigungsstrophe)				C 335 (351)
Sch. VIa.5/ L. 37,4	*[ ] man sluoc im drîe nagel dur hende und ouch dur füeze.* (Kreuzigungsstrophe)				C 336 (352)
Sch. VIa.6/ L. 37,14	*[ ] und Longinus ein sper im in sîn reine sîten stach.*				C 337 (353)

[13] Matthias Nix: Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide; Göppingen 1993; S. 184ff.

[14] Die in den Unmutston-Varianten als „Karfreitagszyklus“ zusammengefassten Strophen gelten in der Forschung als „unecht“. Ihre Einordnung in den *Unmutston* erfolgt nach dem Reimschema. Tatsächlich sprechen einige Indizien für den Ausschluss: So sind dies die einzigen Strophen, die sich mit dem Marienpreis auseinandersetzen, ohne dass sie kritisch distanzierende Aussagen beinhalten. Sie sind – mit Ausnahme der letzten Strophe – auch nur in Handschrift C überliefert, wobei die Überlieferung durch eine einzige Hs. auch auf viele „echte“ Strophen zutrifft. Trotzdem nehme ich diesen Zyklus in meine Tabelle auf, da man zu leicht einem „vorgefertigten“ Walther-Bild aufsitzen kann und unpassende Strophen für „unecht“ erklärt. Viele Motive decken sich nämlich mit Walthers Leich. Sollten sie (aufgrund der angeführten Punkte) tatsächlich nicht vom Dichter persönlich sein, so lohnt es sich immerhin, „sie als Zeugnis dessen, was im Mittelalter für Walthers Gut gehalten werden konnte“ (Schweikle; a.a.O., S. 430) wahrzunehmen.

	(Longinusstrophe)				
Sch. VIa.7/ L. 37,24	*[ ] minne got, sô maht dû frô belîben [ ]* (Weltspiegel)				C 338 (354) B 22

Kaiser Friedrichs-Ton: in zwei getrennten Gruppierungen überliefert; wohl thematisch nicht zusammengehörig[15]; prostaufisch; nur teilweise datierbar um 1227/28, so die Strophen Sch. VIIb 1./L. 10,1, Sch. L. 10,9, L. 10,25

Sch. VIIb.1/ L. 10,1	*Mehtiger got, dû bist sô lanc und bist sô breit [ ]* (Unermesslichkeit Gottes)				C 4 B 1
Sch. VIIb.2/ L. 10,9				*Rich, hêrre, dich und dîne muoter [ ]* (Kreuzzugsaufforderung und Warnung vor falschen Christen und Heiden)	C 5 B 2
Sch. VIIb.3/ L. 10,17		*[ ] die rehten pfaffen warne, daz si niht gehœren den unrehten [ ]* (Kaiserberatung)			C 6 B 3
Sch. VIIb.4/ L. 10,25		*Solt ich den pfaffen râten [ ] sô spræche ir hant den armen zuo 'sê, daz ist dîn.'*(Pfaffenermahnung zur Beschränkung auf karitative Betreuung)			C 7 B 4
Sch. VIIb.5/ L. 10,33		*Mîn alter klôsenære [ ] fürhtet aber der gotes hûseræere, ir meister werden kranc.* (Klausner als geistliche Idealfigur kontrastiv zum kritisierten Klerus)			C 8 B 5

König Heinrichs-Ton: wohl zwischen 1225-29 als Reaktion auf die eigenmächtige Politik des Kronprinzen Heinrich entstanden

Sch. VIII.3/ L. 102,15	*hilf, frouwe maget, hilf, megde barn, den drîn [wîsheit, adel, alter] noch wider in den rinc.* (Rüge wegen Missachtung von Herrschertugenden)				C 111 (116)

Wiener Hofton[16]**:** Strophen beziehen sich auf den Verfall der Welt

Sch. IX.5/ L. 21,25		*geistlich orden in kappen triuget* (als ein Vorzeichen für das Jüngste Gericht)			C 297 (315) B 39 D 243

[15] Vgl. Ulrich Müller: Walthers Sangspruchdichtung; in: Horst Brunner, Gerhard Hahn, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler: Walther von der Vogelweide. Epoche, Werk, Wirkung; München 1996; S. 187.

[16] Auch bei diesem Ton wird die Echtheit bezweifelt. Seit Lachmanns Aussage, dass die Strophen „ohne zweifel unecht" (Schweikle; a.a.O.; S. 460) seien, haben sie in der Forschung wenig Beachtung gefunden.

Sch. IX.6/ L. 22,3	*Swer âne vorhte, hêrre got, wil sprechen dîniu zehen gebot [ ]* (Einforderung der Einhaltung der 10 Gebote)				C 298 (316) D 244
Sch. IX.8/ L. 22,18	*die wîsen minnent niht so sêre alsam die gotes hulde und êre* (gegen Besitzgier)				C 299 (317) D 246
Sch. IX.10/ L. 23,11	*daz tugendlôser hêrren iht werde mêre, daz solt dû, hêrre got, bewarn.* (gegen Fortsetzung des Bösen)				C 301 (317) D 239
Sch. IX.13/ L. 24,18	*Mit sælden müeze ich hiute ûf stên, got hêrre, in dîner huote gên [ ]* (Ausreisesegen)				C 304 (320) D 248
Sch. IX.14/ L. 25,11		*die pfaffen wellent leien reht verkêren* (polit. Schwächung seit Konstantinischer Schenkung)			C 306 (322)

Bognerton: didaktisch-gnomischer Großzyklus; Datierung je nach Interpretation auf 1220 oder 1227

Sch. XIII.14/ L. 78,24	*sîn lop gêt vor allem prîse* (Preis Gottes)				C 274 (292)
Sch. XIII.15/ L. 78,32	*Nû loben wir die süezen maget [ ]* (Maria-Preis)				C 275 (293)
Sch. XIII.16/ L. 79,1	*Ich solt iuch engele grüezen ouch [ ]* (kritische Frage nach Aufgabe der Engel)			*waz habt ir der heiden noch zerstœret?*	C 276 (294)
Sch. XIII.17/ L. 79,9	*Hêr Michahêl, hêr Gabrîêl, hêr tiufels vient Raphahêl [ ]* (Anklage gegen Inaktivität der Erzengel)			*welt ir mîn lop, sô sint bescheiden und schadent aller êrst den heiden.*	C 277 (295)

I.2.2 Bekenntnislyrik

In diesem Abschnitt werde ich mich der religiösen Bekenntnislyrik zuwenden, also Strophen, die ich in der Tabelle als „Gebet/(religiöser) Preis“ verzeichnet habe. Diese Strophen vermitteln einen Eindruck von der Gottesfürchtigkeit Walthers und seiner Zeit. Vielleicht lassen sich aber auch hier bereits Stilmittel ausmachen, derer sich Walther auch in der Papstkritik bedient.
Generell finden sich religiöse Themen in direkter Ausformulierung relativ selten. So lassen sich, abgesehen vom Leich, lediglich drei Kleinzyklen (von denen allerdings nur einer als „echt“ gilt[17]) und zwei Einzelstrophen ausmachen. Beide Einzelstrophen finden sich in Tönen an Friedrich (zum einen im *König Friedrichs-Ton*, zum anderen im *Kaiser Friedrichs-Ton*). Ich beschränke mich in meiner Analyse auf diese relativ sicher dem Hofe Friedrichs zuzuordnenden Einzelstrophen.
Bei einer der am häufigsten überlieferten Spruchstrophen Walthers (Sch. V.20/L. 26,3) handelt es sich um eine Bekenntnisstrophe zu Gott, die sich im *König Friedrichs-Ton* findet. Sie ist in sechs Handschriften (C, B, A, t, w^{xx}, Z) überliefert.

> Vil wol gelopter got, wie selten ich dich prîse!
> sît ich von dir beide wort hân und wîse –
> wie getar ich sô gefreveln under dîme rîse:
> ich entuon diu rehten werk, ich enhân die wâren minne
> ze mînem ebenkristen, hêrre *vater*, noch ze dir!
> sô holt entwart ich ir dekeinem nie sô mir.
> frôn krist, vater und sun, dîn geist berihte mîne sinne:
> wie solde ich den geminnen der *mir* übel tuot?
> mir muoz der iemer lieber sîn, der mir ist guot.
> vergib mir anders mîne schulde, ich wil noch haben den muot.

Die Strophe wirkt wie die Beichte eines lyrischen Ichs, das, sich selbst anklagend, gesteht, dass es sich nicht nach den christlichen Geboten, wie etwa dem der Nächstenliebe, richtet.[18] Es unterlässt *diu rehten werk* und kann die Feindesliebe – „Liebt eure Feinde und betet für die, die euch verfolgen“ (Mt 5,44) – nicht

[17] Der zweifelsfrei echte Zyklus im *Bognerton* (siehe Tabelle S. 13) lässt keine Rückschlüsse auf den Auftraggeber zu. Möglich wären: eine Entschuldigungsstrophe Friedrichs an Papst Gregor IX., eine Mahnung an die Fürsten, am Kreuzzug teilzunehmen, oder eine Betonung der Notwendigkeit eines Kreuzzugs, da selbst die Engel untätig bleiben. Bei dieser weiten Auslegbarkeit stellt sich die Frage, ob es sich überhaupt um einen Gebetszyklus handelt.

[18] Ulrich Müller verweist auf andere Strophen, die ebenfalls einem Gebet nachempfunden sind, jedoch weltliche Themen aufgreifen, wie die Warnung vor Widersachern (Sch. V.16/L. 26,13), den Tadel hinterhältiger Menschen (Sch. V.11/L. 28,21; Sch. V.12/L. 29,4; Sch. V.13/L. 30,9) oder den Aufruf zur Mäßigung beim Trinken (Sch. V.18/L. 29,25; Sch. V.19/L. 29,35). Möglicherweise gab es für vorliegende Strophe auch einen konkreten moralischen Anstoß, der aber nicht mehr zu ermitteln ist. Ulrich Müller: Walthers Sangspruchdichtung; in: Brunner (u.a.): Walther von der Vogelweide; a.a.O.; S. 180f.

nachvollziehen. Seine Zweifel artikuliert es in der Frage: *wie solde ich den geminnen der mir übel tuot?* Doch wer verbirgt sich hinter dem Sprecher? Einmütig geht man in der Forschung von Walther selbst aus[19], wobei nicht in Erwägung gezogen wird, dass es sich hier zwar um ein in der Ich-Form formuliertes Gebet handelt, dieses aber ebenso als kollektiv für das Publikum formuliertes Gemeinschaftsbekenntnis zu verstehen sein kann. Die direkte Anrede an das Publikum wäre dann jedoch abgeschwächt zugunsten einer persönlichen Formulierung. Damit sind mindestens zwei Dimensionen der Deutbarkeit in der Strophe angelegt: einerseits eine vom Sprecher-Ich eingeräumte Reue, andererseits eine indirekte Aufforderung an den Hof, sich an die Gebote Gottes zu erinnern und nachsichtig auch gegenüber (politischen) Gegnern zu sein. In diesem Sinne wäre die Strophe ein Rollenspiel, in dem das lyrische Ich mit dem Eingeständnis seines eigenen Versagens auf das Publikum verweist. Das lyrische Ich ist schonungslos gegenüber dem, der ihm *übel tuot*, da ihm sowieso das eigene Interesse über allem steht (*sô holt enwart ich ir dekeinem nie sô mir*). Die bewusste Doppeldeutigkeit lyrisches Ich/Adressat lässt sich stützen, da sich in den Handschriften C und A die Anrede an den *hêrre* richtet, der in den anderen Handschriften als *hêrre vater* präzisiert wird.
Schwierig zu deuten ist die letzte Zeile. Während der Sprecher sich in der Mehrzahl der Überlieferungen in der Bitte um Vergebung an eine Person/Gott wendet (etwa Hs. C *vergib mir* oder, im Adressaten noch konkreter, Hs. t *verzych mir, herre got)*, spricht er in Hs. B mehrere Personen an (*vergênt mir)*. Auch die Konsequenz aus der Bitte um Vergebung lässt viele Spielräume des Verständnisses offen, indem die Strophe mit folgendem Satz endet: *ich wil noch haben muot,* der in Hs. t zu dem pessimistischeren *wann ich gewyn gar kum den mut* variiert wird. Das Schlüsselwort *muot* kann einerseits die Hoffnung auf eine Besserung des Sprechers verheißen, andererseits auch als eine trotzige *revocatio* verstanden werden, in welcher der Sprecher trotz aller Erkenntnis seines moralischen Versagens noch mehr bei seiner Einstellung verharren will. Die in der gesamten Strophe angelegte Mehrdeutigkeit ermöglichte es, sie für verschiedene Anlässe zu verwenden. Sie ließ sowohl gottes- oder herrschaftsfürchtige, als auch auflehnende Deutungen gegen die Herrschaftsinstanz zu, sodass sie sich durch Kontextualisierung den Ansprüchen des jeweiligen Hofes anpassen ließ. Dafür spricht die häufige Überlieferung in sechs Handschriften.

[19] So spricht auch Schweikle von einer „rückhaltlose[n] Selbstanklage Walthers“ (Schweikle; a.a.O.; S. 397).

Bei der den zweiten Teil des *Kaiser Friedrichs-Tons* eröffnenden Strophe Sch. VIIb.1/L. 10,1 scheint es sich auf den ersten Blick um eine preisende Gebetsstrophe zu handeln. Sie beschäftigt sich mit der Unermesslichkeit Gottes:

> Mehtiger got, dû bist sô lanc und bist sô breit,
> gedæhten wir dâ nâch, daz wir unser arebeit
> niht verlürn. dir sint beide ungemessen, maht und êwigkeit.
> ich weiz bî mir wol, daz ein ander ouch dar umbe trahtet,
> sô ist ez als ez ie was: unsern sinnen unbereit,
> dû bist ze grôz, dû bist ze kleine, ez ist ungeahtet,
> tumber gouch, der dar an getaget oder benahtet,
> wil er wizzen, daz nie wart geprediget noch gepfahtet.

Walther demonstriert hier eine innige Verbundenheit zu Gott, der sich als für den Menschen unermessliche Instanz außerhalb aller Größenverhältnisse zeigt. Zunächst fingiert der Dichter eine Anrufung Gottes (*[m]ehtiger got*), um in der Rolle des intimen Gottesboten sein Leid zu klagen. Gott unterscheidet sich klar von der Menschenwelt (*du – wir*). Das Sprecher-Ich fühlt sich zur außenstehenden Bewertungsinstanz berufen und *weiz wol*, dass es Menschen gibt, die es Gott gleichzutun versuchen. Aber nur Gott kommt die Ausübung physischer und metaphysischer Gewalt – *maht und êwigkeit* – zu, wogegen ein anderer nur *dar umbe trahtet.* Nachdem er in den ersten vier Zeilen den Vorwurf allgemein gehalten hat, präzisiert er in der zweiten Hälfte den Angriff gegen den nun direkt angesprochenen *tumbe[n] gouch*. Dieser wird kritisiert, da er Tag und Nacht versucht, die Unerforschlichkeit Gottes zu ergründen und ihm in *maht und êwigkeit* gleichzukommen. Doch während das lyrische Ich das närrische (All-)Wissens-Streben dieses Menschen zu erkennen vermag (*ich weiz)*, ist das Wissen des Strebenden nur optativ (*wil er wizzen*). Er will erkennen *daz nie wart geprediget noch gepfahtet*. Hierin lässt sich eine Ablehnung gegen die Scholastik, oder allgemein gegen die rationalistische Harmonisierung von Glauben und Wissen erkennen. Das Sprecher-Ich plädiert für ein rein intuitives Erfassen des Glaubens, eine Laienfrömmigkeit. Das menschliche Streben nach göttlichen Prädikaten verurteilt es. Auch in diesem Fall dient das Rollen-Ich wohl als Sprachrohr für eine Gruppe. Die Strophe eröffnet den Ton in einer Art suggerierten Gebetes, in der das Ich Gott anruft und sich gegen die weltliche Vereinnahmung der göttlichen Macht durch menschliche Vermessenheit wendet. Deutet man nun die menschliche Instanz als kirchliche Vertretung Gottes auf Erden, da sie die Auslegung der göttlichen Offenbarung für

sich beansprucht, so entlarvt sich die Strophe als offene Kritik an der Ausnutzung der kirchlichen Machtstellung, noch zugespitzter formuliert: als offene Kritik am Papst. Nur auf diesen konzentriert sich die singularische Bezeichnung *tumber gouch*.[20]
Die sich bei oberflächlicher Betrachtung als Gebet ausgebende Strophe wird zum Auftakt für eine direkte Kritik an der Kurie. Dies bestätigt sich auch in den vier folgenden Strophen[21], die sowohl in der Großen Heidelberger Liederhandschrift, als auch in der Weingartner Handschrift in derselben Reihenfolge erhalten sind und auf konkrete Missstände der Kirchenpolitik eingehen. In der darauf folgenden Strophe (Sch. VIIb.2/L. 10,9f.) fordert der Dichter Gott persönlich zum Kreuzzug gegen die *heiden* auf:

> Rich, hêrre, dich und dîne muoter, der megde kint
> an den, die iuwers erbelandes viende sint [ ]

In diesem Gedicht vermischen sich aktuelle Politik und Glaubensdogmen, da das lyrische Ich sowohl die Stärkung der kaiserlichen Macht durch einen Kreuzzug fordert, als auch diese Forderung mit dem Anspruch des „wahren Glaubens“ rechtfertigt.
Durch den zeitlichen Abstand und den fehlenden Kontext ist der Interpretationsrahmen für den späteren Leser weit gesteckt. Umso mehr bedarf es der Beachtung der Strophenzusammenhänge und der Einbeziehung des möglichen Auftraggebers, um sich diesem Kontext wieder stärker anzunähern. In diesem rekonstruierten Zusammenhang treten die Strophen aus ihrem vorgeblich Gott preisenden Gewand heraus und entpuppen sich als handfeste Zurückweisung klerikaler Alleinansprüche in der geistlichen und weltlichen Sphäre.

I.2.3 Offene Papstkritik in den „Opferstockstrophen“

In Walthers Schaffenszeit fallen die Pontifikate vierer Päpste. Der erste ist der seit 1191 amtierende Coelestin III., der knapp sieben Jahre später stirbt. Noch am Tag der Beisetzung wählen die Kardinäle am 8. Januar 1198 den erst 37jährigen Kardinal

[20] Die sehr eindeutige Kritik am Papst wird durch die Verschleierung als Gebet von der Forschung bis heute nicht zur Kenntnis genommen. Schweikle interpretiert sie als „religiöse Strophe“, welche die Tonreihe wirkungsvoll eröffne (Schweikle; a.a.O.; S. 447), in den anderen Auseinandersetzungen zu Walthers politischer Spruchdichtung wird sie gar nicht erst als politisch erkannt und beiseite gelassen.
[21] Siehe hierzu die Tabelle S. 12.

Lothar von Segni zum Papst, der sich fortan Innozenz III. nennt. Er betreibt eine expansive Politik, erobert mittelitalienische Teile des Kirchenstaates zurück und setzt alte Rechtsansprüche durch.[22] Er wird nach dem Tod von Kaiserin Konstanze, der Witwe Heinrichs VI., der Vormund des jungen Friedrichs. Im folgenden staufisch-welfischen Thronfolgestreit versteht er sich als „arbiter mundi“, als ein Schiedsrichter, und betreibt eine wechselhafte Politik, mal zugunsten der welfischen, mal zugunsten der staufischen Interessen. Besonders diesem Papst und dessen Politik gilt die Kritik Walthers.

Eine besonders schonungslos-direkte Papstkritik findet sich im *Unmutston* in den so genannten Opferstockstrophen. Dieser Ton entstand wahrscheinlich um 1212/13, wohl nachdem Walther den Hof Ottos verlassen hatte. In der Forschung wird von einer Zusammengehörigkeit der Strophen Sch. VI.3/L. 34,4 und Sch. VI 4./L. 34,14 ausgegangen und die Strophen werden als Kleinzyklus zu den so genannten „Opferstockstrophen“ zusammengefasst.
Mit einem einmalig waltherschen Ausruf des Triumphes beginnend, deckt der Dichter in der ersten Strophe die Missstände der Kurie auf, indem er den Papst auch selbst zu Wort kommen lässt. Die schon mehrfach von ihm kritisierte Einmischung der Kurie in die Angelegenheiten der Reichspolitik (etwa im *Reichston*) gesteht der Papst hämisch-lachend in einer fingierten wörtliche Rede, einer *sermocinatio*:

> Ahî wie kristenlîche nû der bâbest lachet,
> swanne er sînen Walhen seit: ‘ich hânz alsô gemachet’.
> daz er dâ seit, des solt er nie mêr hân gedâht!
> er gihet: ‘ich hân zwêne Allamân under eine krône brâht,
> daz si daz rîche sulen stœren unde wasten,
> ie darunder *w*üelen in ir kasten.
> ich hân si an mînen stok gemennet, ir guot ist allez mîn,
> ir tiutschez silber vert in mînen *w*elschen schrîn,
> ir pfaffen ezzent hüener und trinkent wîn
> unde lânt die tiutschen vasten!’

Die Vorwürfe zielen auf die Anklage der Geld- und Machtgier des Papstes und damit auf die Todsünden *avaritia* und *gula*. Speziell wird der *stok* angeprangert, den Papst

[22] Vom 13. Jahrhundert an beginnt eine „neue Epoche der Papstgeschichte“. Die Päpste haben von nun an in der Regel eine Universität besucht, sind in juristischen Fragen geschult. Mit Innozenz III. erreicht das Papsttum seinen Höhepunkt: Er gilt „als der Papst, der mit vollendetem Geschick das Programm des Papsttums verwirklicht hat, der Papst, der nach mehr als siebenhundert Jahren den innersten Wunsch des Papsttums, in religiöser, moralischer und politischer Hinsicht zur zentralen Institution zu werden, in die Tat umsetzte.“ (Arnold Angenendt: Geschichte der Religiosität im Mittelalter; Darmstadt 1997, S. 67.)

Innozenz III. zum Zwecke einer breitangelegten Kreuzzugskollekte seit dem Frühjahr 1213 in allen größeren Kirchen errichten ließ.[23] Diese Maßnahme entlarvt sich bereits im ersten Vers als heimtückisch. Das *kristenlîche* Lachen des Papstes über die Plünderung der deutschen Kassen will kein passendes Bild für das kirchliche Oberhaupt sein. Nix verweist darauf, dass das Lachen im Mittelalter als verwerflich galt[24] und sich schon das Oxymoron aus Lachen und vorgeblich christlichem Anspruch nur als Falschheit erklären lässt.

Die fingierte Rede ist an dem Vokabular eines romanischen Sprechers orientiert, so vor allem in den Worten *Allamân* und *wasten*. Der ebenfalls in der Forschungsliteratur zitierte *welsche[ ] schrîn* beruht auf einer Konjektur Lachmanns, die in keiner der Handschriften belegt ist und somit nicht als Indiz der „romanisierenden Rede" Walthers gelten kann. So ist in Handschrift C vom *velschen schrîn* die Rede, in Handschrift A wird die Geldtruhe als *wehselschrîn* bezeichnet. Diese Anklagen sind in ihrer Kritik noch viel radikaler. Der *schrîn* lässt sich im Mittelhochdeutschen sowohl als Heiligenschrein, als auch als Truhe verstehen. Beide Überlieferungen spielen mit der Mehrdeutigkeit. So unterstellt der „falsche/gefälschte Schrein" der Kurie, eine Reliquie zum Zwecke der Habgier zu missbrauchen. Hs. A spielt sogar direkt auf den Geldhandel an, indem der Schrein sich in eine Truhe verwandelt und zum Umschlagplatz von Geld und Waren degradiert wird. Die Änderung Lachmanns in *welsch* beruht wohl auf der Kritik Thomasins von Zerklære, in der dieser in fast wortwörtlicher Anlehnung an Walther vom *welhische[n] schrîn* spricht.[25] Diese Änderung könnte aber sowohl auf einer bewusst vorgenommenen Entschärfung des Geistlichen beruhen, als auch auf weiteren Varianten, die von Walthers Dichtung bekannt gewesen sein könnten.[26]

Im Kontext der Deutung geht man einmütig von der These aus, dass dieses fremdländische Vokabular die Rede des Papstes glaubwürdiger erscheinen lassen sollte und somit seine Nichtzugehörigkeit zum Reich unterstreichen sollte. Wie schon

[23] Niedergelegt ist diese Anordnung in der Kreuzzugsbulle *Quia major*. Siehe hierzu: Matthias Nix: Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelwiede; a.a.O; S. 209ff.
[24] Ebd.; S. 218.
[25] Thomasin von Zerklære: Der Welsche Gast; ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und kommentiert v. Eva Willms; Berlin/New York 2004; S. 133.
[26] Dieses Beispiel dokumentiert, wie sich Konjekturen in ihrer Ausdeutung als Beleg für die Interpretation der Strophen unkommentiert verselbständigen. Dabei ergeben die überlieferten Texte eine noch viel pointiertere Kritik an den Geldgeschäften des Papstes. In nur einer von mir verwendeten Forschungsliteratur (Ulrich Müller: Walthers Sangspruchdichtung; in: Brunner (u.a.): Walther von der Vogelweide; a.a.O.; S. 176f.) fanden sich Hinweise auf den Überlieferungsbefund, in allen anderen lediglich auf Ausdeutungen der Konjektur, so etwa: Matthias Nix: Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide; a.a.O.; S. 219f.

im *3. Reichston* (Sch. I.3/L. 9,16) macht Walther das Publikum zu Mitwissern, indem sie in einer Art geheimer Mithörerschaft zu Zeugen der geistlichen Intrige werden und dabei die „wahren“ Motive erfahren. Der Papst spricht als *walhe* zu seinen Vertrauten von den *Allamân*, die es auszubeuten gilt und verwendet dabei „latinisierte“ Wörter wie *wasten* (von lat. ‘vastare’ für ‘öde machen, verwüsten’).
Meiner Meinung nach gibt es jedoch auch Indizien für eine weitere Erklärung des verwendeten Vokabulars. Friedrich II. hatte sich um 1212 von Sizilien kommend auf deutsches Territorium begeben, um Anhänger für die staufische Partei zu gewinnen. Die Kreuzzugsbulle Innozenz’ III. wurde im April 1213 verkündet, also im engen zeitlichen Abstand zu Friedrichs Übersiedlung. Friedrich sprach bei seiner Ankunft sicherlich kein oder höchstens rudimentär Deutsch. Durch seinen Aufenthalt im Reich wird sich dieser Umstand sicherlich gewandelt haben. Er und sein Hof verstanden jedoch besonders gut Wörter mit romanischen Wurzeln, die in dieser Strophe als eine Art Gerüst den weltlich-geistlichen Grundkonflikt um die Machtverteilung umreißen (*Walhen-Allamân-wasten*). Und nicht nur des Verständnisses wegen, sondern vor allem als Referenz Walthers an sein Publikum wäre diese Geste denkbar. Damit könnte das möglicherweise nicht-muttersprachliche Publikum die Erklärung für den ansonsten einfach gehaltenen Wortschatz und den expressiv-direkten Angriff auf die klerikale Politik liefern. Denkbar sind auch beide Gründe, sowohl die gesteigerte Authentizität der Zeugenschaft durch die Angleichung an die Sprache des „Angeklagten“, als auch die Annäherung an das Publikum.
Den Versuch dagegen, Walther aufgrund des einfachen bildlichen Ausdrucks zum zwischenzeitlichen Straßendichter zu stilisieren, halte ich für abwegig. Obwohl es nicht ganz auszuschließen ist, unterschlagen solche Mutmaßungen die festen Gefüge der Ständeordnung des Mittelalters und setzen bei den Hörern Lateinkenntnisse und ein Vorverständnis für künstlerische Formen der Äußerung voraus, die solch ein Straßenpublikum unmöglich haben konnte.[27]
Sicherlich aber unterstrich das Vokabular die satirische Implikation, die bereits in der übersteigert-offen geäußerten Machtgier des Papstes zum Ausdruck kommt. So legt

[27] Günther Schweikle geht sogar von einem „breiteren unliterarischen Publikum“ aus, für welches „auch der vereinfachende, an Emotionen rührende Aussagegestus der Strophen angemessen [wäre]“ (Schweikle; a.a.O.; S. 409). Matthias Nix geht dagegen von einem städtischen (Kölner) Auftraggeber aus. (Matthias Nix: Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide; a.a.O.; S. 234ff.) Es bleibt allerdings fraglich, ob sich eine Stadt wie Köln bereits in dieser Zeit für einen höfischen Spruchdichter interessierte und ihn bezahlte.

Walther dem Papst das Wort *menen* in den Mund und lässt ihn behaupten, dass er die Gläubigen an seinen Stock getrieben habe – *ich hân si an mînen stok gemennet*. Das Verb ist dem Bäurischen entnommen und bezieht sich ursprünglich auf das Treiben des Viehs. Assoziativ knüpft es an das allgemein bekannte biblische Motiv vom Hirten und den unter seinem Schutz stehenden Schafen an, eine Funktion der geistlichen Schutzmacht, die dem Papst zukommt. Jedoch wird das fürsorgliche Bild, etwa zu finden in Jes. 40,11 („Wie ein Hirt führt er seine Herde zur Weide, /er sammelt sie mit starker Hand."), in sein Gegenteil verkehrt. Statt sich umsichtig um seine Herde zu kümmern, nutzt er seine Machtstellung, um ihr Geld einzutreiben. Wie schon im *Reichston* wird auch hier eine Atmosphäre der Vertraulichkeit zwischen Publikum und Dichter geschaffen, in welcher das lyrische Ich vorgibt, als Augen- und Ohrenzeuge ansonsten unzugängliche Informationen zu präsentieren. Diese Atmosphäre entlarvt sich durch die Unwahrscheinlichkeit der Anwesenheit Walthers, lässt die Szene jedoch plastisch hervortreten: mit dem Papst als Schuldigem, der aus niederen Motiven heraus die Laien beraubt, die auf Kosten der Kurie *vasten*[28] müssen.

Die erste Opferstockstrophe ist zweimal überliefert. Die Überlieferung in Handschrift A gleicht zwar der in C, aber die einzelnen Anklagen werden in A jeweils in einer anderen Reihenfolge präsentiert und noch drastischer formuliert. Das fremdländische Vokabular fehlt hier bis auf *walhen* völlig. Überhaupt ist der Sprachgestus viel volkstümlicher gehalten.

Vorwürfe gegenüber der Kurie sind auch zu Walthers Zeiten nichts Neues. Sie finden sich bereits in lateinischen Texten des Mittelalters. Mit den sogenannten Ketzerbewegungen, wie denen der Katherer und der Waldenser, mehrten sich kurienkritische Stimmen seit dem Ende des 12. Jahrhunderts.

Trotzdem fällt der Spruch im deutschsprachigen Raum durch seine Radikalität aus dem Rahmen. Vielleicht war es diese Opferstockstrophe, die den Domherrn von Aquileja, Thomasin von Zerklære, dazu veranlasste, eine Gegenposition zu Walthers Provokation einzunehmen und diesem mit dem Verlust des Seelenheils zu drohen. Er nennt in seinem vom Sommer 1215 bis zum Winter 1216 entstandenen *welhisch gast* zwar nicht explizit Walthers Namen, bezieht sich jedoch in seiner Anklage neben den Predigern auch auf einen *tihter* und fast wortwörtlich auf Walthers Spruch. Beide, Prediger und *tither*, sollten nicht gegen die Aufstellung der Opferstöcke

[28] Dieses Wort ist nur in Handschrift C verwendet; in Handschrift A ist es durch das gebräuchliche Wort *wusten* ersetzt.

polemisieren (V. 11171ff), da diese zur finanziellen Unterstützung der Kreuzzüge einen wichtigen Beitrag leisteten.

> Nu wie hât sich der guote kneht
> an im gehandelt âne reht,
> der dâ sprach durch sînn hôhen muot
> daz der bâbest wolt mit tiuschem guot
> vüllen sîn welhischez schrîn?[29]

Er unterstreicht im Gegensatz zu Walthers Äußerungen die Autorität des Papstes. Bewusst wendet er sich mit seiner Verhaltenslehre an *vrume rîtr und guote vrouwen und wîse phaffen*[30], also an ein Publikum der geistlichen und weltlichen Führungsschicht. Die harsche Auseinandersetzung spricht für einen hohen Bekanntheitsgrad des Spruchs Walthers und einer dementsprechend hohen Rufschädigung der Kirche, die sich in fehlenden Geldeinnahmen zeigte.

> nu sage mir, lieber vriunt mîn,
> trouwestu imer mit al dem dîn
> bî allem dînem leben
> sô vil almuosens gegeben,
> sô du hâst verirrt in kurzer zît
> in der werlde harte wît?[31]

Dieser Dichter habe mit seinem Wirken viele Menschen von der finanziellen oder physischen Teilnahme am Kreuzzug abgehalten und sich damit gegen die gesamte Christenheit versündigt (*der schendet hart die kristenheit*[32]). Für Thomasin sind Christentum und Kurie nicht zu trennen; ein Angriff gegen diese Instanz beinhaltet die Ablehnung des Glaubens – ein schwerer Vorwurf, der unter ungünstigeren Bedingungen sicherlich existentiell bedrohlich für Walther hätte werden können. So werden Gott und der Papst auch in einem Atemzug genannt und Walther als Verführer des Publikums stigmatisiert:

> ich waen, daz allez sîn gesanc,
> beide kurz unde lanc,
> sî got niht sô wol gevallen,
> sô im daz ein muoz missevallen,
> wan er hât tûsent man betoeret,
> daz si habent überhœret,
> gotes und des bâbstes gebot.[33]

[29] Thomasin von Zerklaere: Der Welsche Gast; a.a.O.; S. 133; V. 11191ff.
[30] Ebd.; S. 168; V. 14695ff.
[31] Ebd.; S. 136; V. 11231ff.
[32] Ebd.; S. 133; V. 11098.
[33] Ebd.; S. 136; V. 11219ff.

Zurück zu Walthers Text: In der zweiten Opferstockstrophe (Sch. VI.4/L.34,14) befragt das lyrische Ich den personalisierten *hêr[n] Stoc* selbst in einer rhetorischen Frage, in der bereits die Anklage vorweggenommen wird:

> Sagent an, hêr Stoc, hât iuch der bâbest her gesendet,
> daz ir in rîchet und uns Tiutschen ermet unde swendet?
> swenne im diu volle mâze kumt ze Laterân,
> sô tuot er einen argen list als er ê hât getân:
> er seit uns danne wie daz rîche stê verwarren,
> unz in erfüllent aber alle pfarren.
> ich wæne des silbers wênig kumet ze helfe in gotes lant,
> grôzen hort zerteilet selten pfaffen hant.
> hêr Stoc, ir sît ûf schaden her gesant,
> daz ir ûz tiutschen liuten suochent törinne unde narren.

Diese Strophe ist nur einmal, und zwar in Handschrift C, überliefert. Dort folgt sie unmittelbar auf die erste Opferstockstrophe.
Der *Stoc* wird als herrschaftliche Persönlichkeit angesprochen. Walther verwendet in der Anrede die 2. Person Plural des Imperativs und betitelt ihn mit der Anrede *hêr*. Die respektvolle Anrede wird durch den Inhalt der Frage sofort ironisch gebrochen. Auch hier wird durch den *bâbest* auf Innozenz III. referiert, der zur vorgeblichen Finanzierung *in gotes lant*, also für den Kreuzzug ins Heilige Land, diese Kollekte veranlasst hat. Doch das Sprecher-Ich bezweifelt, dass dieses Geld für den – als rechtmäßig anerkannten – Zweck des Kreuzzugs Verwendung finden wird.
Theodor Nolte verweist auf die „massive Vereinfachung“[34], mit der Walther das Bild eines geldsüchtigen Papstes entwirft. Er beschreibt, dass von päpstlicher Seite aus Vorkehrungen getroffen worden waren, wie etwa die, dass nur drei Schlüsselinhaber (ein Priester, ein Ordensgeistlicher und ein Laie) gemeinsam die Opferstöcke öffnen konnten, um dem Missbrauch vorzubeugen. Solche Sicherungen verschweigt Walther, obwohl auch ihm diese Maßnahme bekannt gewesen sein dürfte, da die Kirche ein vitales Interesse an ihrer Glaubwürdigkeit hatte und die Sicherungsmaßnahmen populär verbreitete.
Geschickt verschmelzen Opferstock und Papst in ihren Eigenschaften. Während der *Stoc* vermenschlicht wird, degradiert das lyrische Ich den Papst zu einer Art lebendem Opferstock, den die (deutschen) Pfarrgemeinden anzufüllen haben (*unz in erfüllent aber alle pfarren*).

[34] Theodor Nolte: Papst Innozenz III. und Walther von der Vogelweide; in: Thomas Frenz (Hg.): Papst Innozenz III. Weichensteller der Geschichte Europas. Interdisziplinäre Ringvorlesung an der Universität Passau 5.11.1997 – 26.5.1998; Stuttgart 2000; S. 77.

Wie schon in der ersten Opferstockstrophe ist die Frage nach der Auftraggeberschaft nicht abschließend zu beantworten. Dass er mit dieser Strophe „aus eigenem Antrieb sozusagen 'auf die Straße' gegangen“[35] sei, wage ich unter den bereits oben dargestellten Gründen zu bezweifeln. In Frage kommen meiner Meinung nach wieder die weltlichen Höfe, sowohl auf staufischer, als auch auf welfischer Seite.
Die Vorwürfe der Macht- und Geldgier des Papstes bleiben in allen papstkritischen Strophen dieselben, nur die Inszenierung des Vorwurfs ändert sich in kreativer Weise. So ist der Papst einmal der *tumbe[ ] gouch* (Sch. VIIb.1/L. 10,1), wird dann zum Zauberer (Sch. VI.2/L. 33,21), zum Teufelsbündler (Sch. VI.5/L. 33,1) oder sogar zum neuen Judas (Sch. VI.6/L. 33,11) erklärt.

I.2.4 Gibt es eine bewusst angelegte Mehrstrophigkeit?

Wie in den beiden Opferstockstrophen gezeigt, gibt es offensichtlich Verknüpfungen zwischen einzelnen Strophen. Beide Opferstockstrophen zusammen finden sich ausschließlich im Codex Manesse (C 328, C 329). Die erste Opferstockstrophe ist außerdem in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift (A 68) überliefert. Nachdem ich die Tabelle nach den Themenschwerpunkten der Kirchenkritik zusammengestellt hatte, ergaben sich folgende Konvergenzen: zwei Handschriften überliefern Opferstockstrophen, jedoch mit anderen vor- und nachfolgenden Strophen im Überlieferungszusammenhang. Signifikanterweise befassen sich die umgebenden Strophen ebenfalls mit der Papstkritik. Der mittelalterliche Sammler oder Leser hat in dieser Aufeinanderfolge vielleicht eine Zusammengehörigkeit der Strophen erkannt, die durch die spätere editorische Zusammenstellung der Texte aus den verschiedenen Handschriften verlorengegangen ist. In diesem Abschnitt werde ich die Editionsarbeit rückgängig machen und in Rekonstruktionsarbeit die originale Abfolge der Strophen wiederherstellen, wie sie sich dem Leser der Handschrift präsentierte.[36]
Daraus können sich Hinweise auf den Entstehungszusammenhang ergeben und es wird eine kontextabhängige Interpretation möglich.

[35] Theodor Nolte: Papst Innozenz III. und Walther von der Vogelweide; in: Frenz (Hg.): Papst Innozenz III.; a.a.O.; S. 78.
[36] Als Grundlage dient mir die folgende Faksimile-Ausgabe: Walther von der Vogelweide: Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien; a.a.O.

Dieses Kapitel verknüpft zwei Aufgabenstellungen: die Prüfung eines möglichen Zusammenhangs zwischen den Strophen und die – unabhängig davon – weiterführende Analyse von papstkritischen Strophen.
Die Spruchdichtung ist nachfolgend nach den Handschriften transkribiert. Die Gegenüberstellung der Strophen erleichtert es, mögliche Unterschiede zwischen den Überlieferungen schneller zu erkennen. Es wurden meinerseits keine Veränderungen in der Schreibweise oder im Reim gegenüber dem Original vorgenommen.
Vorangestellt sind der Übersicht halber die Überschneidungen der vorgestellten Strophen im Überlieferungsbefund:

Hs. C	Hs. B	Hs. A	Schweikle/ Lachmann
	25		VI.6/33,11
327	***26***		VI.2/33,21
328		***68***	VI.3/34,4
329			VI.4/34,14
339		***67***	VI.5/33,1
	27		VI.8/33,31
340		***69***	VI.7/34,24

Handschrift C

Der stuol ze rôme ist nu berihtet rehte
als hie vor bî einem zouberere gerbrehte,
der selbe gab zevalle niht wan sîn eines leben,
sô hât sich dirre zevalle und alle kristenheit geben.
alle zungen suln zegotte schrîen 'wâfen!'
und ruofen ime, wie lange er welle slâfen.
si wider würkent sîniu werc und felschent sîniu wort.
sîn kamerere stilt im sînen himelhort.
sîn suoner mordet hie und roubet dort,
sîn hirte ist ein wolf worden under sînen schâfen.

Ahî wie kristenlîche nû der bâbest lachet,
swanne er sînen walhen seit: 'ich hâns alsô gemachet'.
daz er dâ seit, des solt er nie mêr hân gedâht!
er gihet: 'ich hân zwêne allamân under eine krône brâht,
daz si das rîche suln stœren unde wasten,
ie dar under muelin [*wüelen*] in ir kasten.
ich hân si an mînen stok gemennet, ir guot ist alles mîn,
ir tiutsches silber vert in mînen velschen schrîn,
ir pfaffen essent huenr und trinkent wîn
unde lânt die tiutschen vasten!'

Sagent an, hêr stoc, hât iuch der bâbest har gesendet,
daz er in rîchet und uns tiutschen ermet unde swendet*?*
swenne im diu volle mâsse kumt zelatrân,
sô tuot er einen argen list als er ê hât getân:
er seit uns danne wie daz rîche stê verwarren,
unz in erfiullent aber alle pfarren.
ich wenne des silbers wênig kumet zehelfe in gottes lant,
grôssen hort zerteilet selten pfaffen hant.
hêr stoc, ir sît ûf schaden har gesant,
daz ir ûs tiutschen liuten suochent toerinnen und narren.

Handschrift B

Wir clagen alle und wissen doch niht, was uns wierret,
das uns der bâbest, unser vatter, alsus hât verierret.
nû gât er uns doch hart vâtterlichen vor,
wir volgen ime nâch und komen niemer fuos ûs sînem spor.
nû merke, welt, was mir daran missevalle:
gîzet er, siu gizent mit im alle,
liuget er, siu liegent alle mit im sine liuge
und triuget er, siu triegent mit ime sîne triuge.
nû merkent, wer mir daz verkêren miuge:
sus wirt der iunge iudas mit dem alten dort ze schalle.

Der stuol ze rôme stât alrest besetzet reht
als er hie vor mit ainem zoberer, hies gerbreht,
der gab ze valle nieman wan sîn aines leben,
nu sich dirre und ane die cristenhait ze valle geben.
wan alle zungen ruefent hin ze himel: 'wâfen!'
und fragent got, wie lang er welle schlâfen.
und wider wiurkent sîniu werke und valschent sîniu wort.
sîn kamerere stilt ime sînen himelhort.
sîn suner roubet hie und mordet dort,
sîn hirt ist ze ainem wolve im worden under sinen schaffen.

Diu cristenhait gelept nie sô gar nâch wâne.
die siu dâ lêren solten, die sint guoter sannen âne,
es wer ze vil und tet ain tumber laie das:
siu siundent âne vorhte, dar umbe ist in got gehas,
siu wîsent uns zem himel und varent siu zer helle,
siu sprechent, swer ir worten volgen welle
- und niht ir werken – der sî âne allen zwîvel dort genesen.
die pfaffen solten kiuscher danne die laien wesen,
an welen buochen hânt siu das erlesen,
das sich sô maniger flîsset, wâ er ain schones wîp verwelle.

Handschrift A

Ir bischof und ir edeln pfaffen, ir sît verleitet,
seht wie uch der bâbest mit des tievels stricken seren [*seitet*]
saget ir uns daz er sancte peters sluozel habe,
so saget war umbe er sîne lêre von den buochen schabe.
daz man gotes gabe iht koufe oder verkoufe,
daz wart uns verbotten bî der toufe.
nû lêret in sîn swarzez buoch, daz im der helle môr(e)
hât gegeben und ûz ime leset sîniu rôr.
ir kardenele, ir deket iuwern kôr,
unser alter vrône, der stêt under einer ubelen traffe [*troufe*].

Die cristenlîche doch der bâbest unser lachet,
swenne er sînen walhen seit, wie erz hie habe gemachet
daz er dâ redde, ern sold ez niemer hân gedâht!
er giht: 'ich hân zwêne almân under eine crône brâht,
daz siz rîche stœren und brennen und wusten,
al die wîle vulle ich die kasten.
dort hân ich ez in den stok geleit, ir schatz wirt aller mîn,
tiutsches silber vert in mînen wehsel schrîn,
sô magrent si, sô veisten wir same diu swîn,
mîne pfaffen suln nur der torsch(*en*) legen guote mosten.
mîne pfaffen die suln vrezzen, swehen leigen, heizen vasten,
mîne pfaffen die suln rogel ezzen gegen der slahte masten,
mîne pfaffen die suln obene predigen, niderhalben staten.'

Swelh herze sich bî disen zîten niht verkêret,
sît daz der bâbest selbe dort den ungelouben mêret,
dâ wont ein selic geist und got des minne bî.
nû seht ir, waz der pfaffen werc und waz ir lêre sî:
ê daz was ir lêre bî den werken reine,
nû sint si aber anders sô gemeine,
daz wirs unrehte wurken sehen, unrehte hœren sagen,
die uns guoter lêre bilde solten tragen,
des mugen wir tumbe leien wol verzagen.
ich wene aber mîn guoter clôsenere clage und sêre weine.

Alle Strophen – bis auf die zweite der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift – folgen dem Reimschema aa-bb-cc-ddd-c. Die mehrfach überlieferten Strophen finden sich jedoch immer in anderen Strophenfolgen wieder, die ich nun in ihrer jeweiligen Geschlossenheit analysieren werde.

Der in Handschrift C überlieferte mögliche Zyklus beginnt mit dem Verweis auf den Papststuhl zu Rom, auf den wieder ein ungemessener Vertreter Gottes berufen wurde, wie einstmals schon der *zouberere gerbrehte*. Das oberflächliche Lob auf die Nachfolgepolitik der Kurie entlarvt sich schon im zweiten Vers als bittere Ironie, denn es erfolgt ein Vergleich mit dem Erzbischof von Ravenna, Gerbrecht von Aurillac, dem späteren Silvester II. (999-1003). Gerbrecht zeichnete sich durch eine umfassende Bildung in Mathematik und Astronomie aus, was später zu der Legende führte, er sei ein Zauberer gewesen.[37] Im Gegensatz zu Innozenz hatte sich Silvester damit nur selbst *zevalle* gebracht, während der nun amtierende Papst die gesamte Christenheit in die Sünde führt (*sô hât sich dirre zevalle und alle kristenheit geben*). Nun wird Gott auf den Plan gerufen, um dem wahren Glauben wieder zum Recht zu verhelfen. Gott persönlich soll durch den Hilferuf *wâfen!*[38] alarmiert werden. Die gesamte Kurie – symbolisiert durch die Diener *kamerere* und *suoner* – richtet im Unwissen Gottes das christliche Werk zugrunde und beraubt es zu ihrem persönlichen Vorteil. So versündigen sich der Papst und seine Geistlichen in materieller Hinsicht und nutzen das Vertrauen aus, das ihnen von den Gläubigen durch das seelsorgerische Amt zukommt. Sie *felschent sîniu wort* und plündern *sînen himelhort*. Das Vorgehen gefährdet die Seelen der Gläubigen, denen der Weg in den Himmel versperrt wird, da sie durch Ablasspraxis und falsche Worte unwissentlich zu Sündern werden.[39]

Wie schon in der ersten Opferstockstrophe, so spielt Walther auch hier mit der Mehrdeutigkeit eines weltlich-geistlichen Begriffes, diesmal mit dem *hort*. Dieser lässt sich sowohl als materieller, als auch als immaterieller Besitz oder Schatz auffassen. Wiederholt werden Assoziationen zur Geldgier geweckt. Durch Betrug an den Gläubigen bereichert sich die Kirche und bringt Gott um den „Gewinn“ an reinen

[37] Als Vorlage galt sicherlich die Theophiliussage, die von dem Bündnis zwischen Gerbrecht und dem Teufel berichtet und die seit dem 10. Jahrhundert weithin bekannt war. In: Matthias Nix: Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide; a.a.O.; S. 204.

[38] *Wâfen!* ist eine elliptische Interjektion von „zu den Waffen!“, also ein dringender Hilferuf (analog zu dem heute üblichen, aus dem Französischen entlehnten Ausruf „Alarm!“ (von „à l’arme“).

[39] Vielleicht spielt Walther hierbei direkt auf die Warnung Jesu vor den Schriftgelerten an und instrumentalisiert diese für die Anklage gegen die Geistlichkeit. Dazu im Neuen Testament (Mt 23,13): „Weh euch, ihr Schriftgelehrten und Pharisäer, ihr Heuchler! Ihr verschließt den Menschen das Himmelreich. Ihr selbst geht nicht hinein; aber ihr lasst auch die nicht hinein, die hineingehen wollen.“

Seelen, da sie andere Christen durch ihr schlechtes Vorbild zu Freveltaten verleitet. Der Vorwurf gipfelt darin, dass der Stellvertreter Christi auf Erden – der Papst selbst – *ein wolf worden under sînen schâfen*[40].
Hierauf folgen die beiden „Opferstockstrophen", also die Verarbeitung konkreter Vorwürfe, mit denen der Papst – seine Hirtengewalt (Jurisdiktion) ausnutzend – „seine Schafe" beraubt. Allen drei Strophen ist gemeinsam, dass sie schon in der ersten Zeile direkt auf den Papst, beziehungsweise synonym dazu auf den „Stuhl zu Rom", Bezug nehmen. Es wird vom jeweils ersten Vers an klargestellt, wem die Vorwürfe gelten. Während die erste Strophe allgemein gegen die Machtpolitik des Papstes protestiert, konzentrieren sich die beiden folgenden Strophen auf den Vorwurf der persönlichen Bereicherung durch die Opferstöcke.

Handschrift B überliefert ebenfalls die Strophe Sch. VI.2/L. 33,21, jedoch erst an zweiter Stelle. In der vorangehenden Strophe Sch. VI.6/L. 33,11 trifft die Anklage zunächst den gesamten Klerus und sogar die Laien, die dem Papst vorbehaltlos folgen (wir *alle*). Sie spüren, dass sie von ihm in die Irre geleitet werden, können sich jedoch nicht von ihm freimachen. In der vierten Zeile bricht der Dichter ironisch mit der Gemeinschaftsfiktion, die gar nicht ihm und dem Publikum gilt. Deutlich artikuliert er den Übergang zu der Meinung des Ich-Sprechers: *nû merke, welt, was mir daran missevalle*. Das kollektive *wir* bezieht sich nun auf alle, die dem Papst in der Trias einer *figura etymologica* aus *gîtzen, liugen, triugen* nacheifern, den Papst dabei als Rechtfertigungsinstanz vorschiebend.
Durch diesen Kunstgriff werden die ersten Zeilen erst in ihrer Ironie verständlich: In einer *imitatio* der vorgeblich ahnungslosen Sünder rechtfertigt die Gruppe der Papsttreuen ihre unchristlichen Handlungen durch den Papst, ihren *vater*. Schon in der Anrede besteht die Gefahr, dem wahren Gott den Vorgeblichen vorzuziehen und dabei die christlichen Gebote zu vergessen.[41] Sie versuchen sogar, den Papst zu übertreffen, müssen sich aber eingestehen, dass sie den Grad seiner Verderbtheit nicht erreichen (*und komen niemer fuos ûs sînem spor).* Erst durch das Springen in

[40] Das Gleichnis vom Hirten und seinen Schafen ist ein geläufiges Motiv in der Bibel (Vgl. Jes 40,11; Jer 23,1-4; Ez 34,2-31; Am 3,12; Joh 10,1-18; Eph 4,11) und auch in der Predigt. Schlechte Hirten werden von Gott selbst zur Verantwortung gezogen: „So spricht Gott, der Herr: Nun gehe ich gegen die [schlechten] Hirten vor und fordere meine Schafe von ihnen zurück. Ich setze sie ab, sie sollen nicht mehr die Hirten meiner Herde sein. Die Hirten sollen nicht länger nur sich selbst weiden: Ich reiße meine Schafe aus ihrem Rachen, sie sollen nicht länger ihr Fraß sein." (Ez 34,10)
[41] Bereits im Neuen Testament warnt Jesus: „Auch sollt ihr niemand auf Erden euren Vater nennen; denn nur einer ist euer Vater, der im Himmel." (Mt 23,9)

den Zeilen entwerten sich die fadenscheinigen Treuebekundungen zur Kurie als Doppelmoral und Rechtfertigung ihrer Vergehen.
Der Dichter wendet sich an das Publikum und sichert sich ab: Wer ihn mit seinen Vorwürfen an den Klerus verrät, ihn ins Gerede bringt, wird selbst zum Judas: *nû merkent, wer mir daz verkêren miuge: sus wirt der iunge iudas mit dem alten dort ze schalle*. Der Dichter schaltet sich hier zum zweiten Mal als Urteilsinstanz ein: zunächst als Sprecher, um den Lug und Trug und dessen Nachahmer zu entlarven, dann als Mahner vor Verrat. Der Judas-Vergleich lässt aber auch andere Deutungen zu. So ließe sich Innozenz als der neue Judas verstehen, der durch sein Gerede und seine Habgier Verrat an Christus begeht, wie es einst der „alte Judas" des Neuen Testaments tat.
In der zweiten Strophe folgt der bereits unter Hs. A vorgestellte Spruch Sch. VI.2/L. 33,21, in welchem sich Walther dem Papst und dessen Hof zuwendet, an dem selbst seine Untergebenen rauben und morden. Die Vorwürfe wegen Simonie und Habgier werden in dieser Strophe ausgebaut.
Die dritte Strophe Sch. VI.8/L. 33,31 zieht das Fazit, dass *[d]iu cristenhait gelept nie sô gar nâch wâne*. Dadurch, dass diejenigen, die den Glauben vermitteln sollen, sich ohne Furcht versündigen, gibt es keine Vermittlungsinstanz mehr zwischen Gott und dem *tumbe[n] laie[n].* Stattdessen ist die Kluft zwischen Wort (Predigt) und Tat so groß, dass sich *sô maniger* sogar umschaut, *wâ er ain schones wîp verwelle*. Das Motiv des (sprichwörtlichen) Falls zieht sich auffällig häufig durch die Papststrophen. So etwa in der vorliegenden Strophe mit dem Verb *vervellen*, welches auf das physische Fallen ins Gras, also metaphorisch auf den Vollzug des Geschlechtsverkehrs anspielt (vgl. hierzu „das Brechen des Grases" in den Minneliedern). Gleichzeitig ist hierin auch die Ebene des metaphysischen (Sünden-) Falls der Frau und besonders des Verursachers eingeschlossen. Ähnliche Bilder finden sich in Sch. VI.2/L. 33,23 (*der selbe gab ze valle niht wan sîn einez leben, sô hât sich dirre ze valle und alle kristenheit geben*.) und Sch. VI.5/L. 33,1 (*Ir bischofe und ir edelen pfaffen, ir sît verleitet, seht wie iuch der bâbest mit des tiuvels stricken [seitet].)*.
Das lyrische Ich kann sich mit seiner Warnung vor falschen Schriftgelehrten auf das Neue Testament stützen. Darin sagt Jesus: „Tut und befolgt alles, was sie euch sagen, aber richtet euch nicht nach dem, was sie tun; denn sie reden nur, tun selbst aber nicht, was sie sagen." (Mt 23,3) Die Anklage der Frauenverführung bezieht sich

allerdings nicht nur auf die Geistlichkeit, sondern auch auf die Laien. Für diese gilt ebenfalls das christliche Gebot, das den Geschlechtsverkehr außerhalb der Ehe untersagt. Der Sprecher stellt provozierend die Frage: *die pfaffen solten kiuscher danne die laien wesen, an welen buochen hânt siu das erlesen*?
Die in Handschrift B überlieferten Strophen befassen sich auffällig häufig mit der Anklage gegen die gesamte Geistlichkeit und auch gegen die Laien. Der Papst ist zwar der Urheber allen Übels, da er als schlechtes Vorbild sündige Handlungen legitimiert. Ausgeweitet wird der Vorwurf hier aber auf die gesamte Christenheit, die diesem Vorbild vorbehaltlos folgt. Indirekt plädiert der Dichter hier für eine (persönliche) Besinnung auf das wahre Christentum.
Interessanterweise folgt in dieser Handschrift nach den schwerwiegenden Angriffen auf den Klerus das Bekenntnis *Vil hohgelopter got wie selten ich dich prise*[42]. Ob diese Abfolge bereits in Walthers Werk angelegt war oder – nach solch einem Angriff auf die Geistlichkeit – der Handschriftenschreiber das Bedürfnis hatte, die Bekenntnisstrophe dorthin zu platzieren, bleibt der Spekulation überlassen. Wichtig ist hierbei aber die Feststellung, dass die Vorwürfe als so gravierend empfunden wurden, dass eines der wenigen Glaubenszeugnisse Walthers – wenigstens einer der möglichen Interpretationen nach[43] – gerade auf diese Strophen folgt.

Der Zyklus aus Handschrift A beginnt mit einer – höchstwahrscheinlich fingierten[44] – Anrede an die (deutsche) Geistlichkeit, die vom Papst in Versuchung geführt wird. Selbst das Argument, der Papst sei der legitime Nachfolger Petri, der dessen Wirken in Rom fortsetze, wird verworfen, da der Papst sogar *sîne lêre von den buochen schabe*, die heilige Lehre durch die Technik des Palimpsests tilgt, statt sie zu verkünden. Gottes Gaben werden zur Handelsware degradiert, womit Walther den Vorwurf der Simonie erhebt. [45] Der Papst paktiert unter dem Schleier der Amtslegitimität mit dem Teufel persönlich. Statt in der Bibel lese er in dem *swarze[n] buoch*, das er vom *helle[n] môr,* also dem Teufel, erhalten hat. Dem Dichter bleibt nur

[42] Walther von der Vogelweide: Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien; a.a.O.; S. 126.
[43] Siehe hierzu Kapitel I.2.2.
[44] Hierin schließe ich mich der These Matthias Nix' an, der argumentiert, dass es unerklärlich wäre, warum ein geistlicher Auftraggeber eine gegen sich gerichtete Beschuldigung finanziert haben sollte. Dies wäre nur unter der Voraussetzung denkbar, dass die Angesprochenen bereits zur Einsicht gekommen sind, womit sich allerdings nicht die Präsensformulierung (*ir sît verleitet*) erklären ließe. Vgl. Matthias Nix: Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide; a.a.O.; S. 186. Zur Stärkung der These lässt sich hinzufügen, dass Walther sich auffallend häufig des Rollenspiels bedient, sodass er auch hier als ein fiktiver Ratgeber der Geistlichkeit denkbar ist, um diese ironisch zu karikieren.
[45] Das Wort geht auf den Zauberer Simon zurück, der die Gabe der Erleuchtung kaufen wollte, was Petrus jedoch entrüstet ablehnte (Apostelgeschichte 8,9ff.).

die Möglichkeit, vor dem falschen Papst zu warnen, damit die (deutschen) Geistlichen ihre Kirchen vor ihm in Sicherheit bringen können: *ir kardenele, ir deket iuwern kôr*. Denn durch die fehlende Bedeckung steht sonst selbst der Altar des Herrn „in der Traufe“, wohl eine sprichwörtliche Anspielung, dass nach den schlechten päpstlichen Einflüssen auch die göttliche Fürsprache wenig ausrichten kann. Assoziativ zieht sich das Motiv des Wassers durch die letzten fünf Verse. Während die Wassertropfen bei der Taufe den Eintritt ins Christentum symbolisieren, muss der heilige Ort der Kirche, der als *pars par toto* durch den Chor dargestellt ist, vor den verheerenden Sturmfluten des zerstörerischen Wassers geschützt werden, die selbst den Altar überschwemmen und schädigen würden. Als Reim stehen sich – jedoch nur nach einer nicht angegebenen Konjektur[46] – das göttliche Prinzip in maßvoller Wassergabe durch die *toufe* und die verderbenden Wassermassen, welche die heiligen Reliquien der Kirche in *einer übelen troufe* entweihen, gegenüber.[47]

Die in Hs. A folgende Strophe Sch. VI.3/L. 34,4 weicht sehr stark von der Überlieferung in der (jüngeren) Handschrift C ab. Ulrich Müller, der als einer der wenigen Forscher auf diese besondere Überlieferungssituation verweist, geht von der Echtheit dieser Strophenvariante aus. In ihr schlägt Walther einen sehr derben Ton an, worin er die Prasser-Vorwürfe gegenüber der Geistlichkeit genüsslich auswalzt und dies auch in der Sprengung des Metrums zum Ausdruck bringt.[48] Das Versmaß und die grobschlächtige Sprache waren wohl die Merkmale, welche diese Strophe in der Forschung vergessen machten, da sie nicht zum „gängigen Walther-Bild“ passen wollten. Vielleicht liefert diese Variante aber auch einen glücklichen Hinweis auf eine mehrfache Verwendung der Strophen für ein jeweils anderes Publikum. Ganz unverblümt und direkt schlachtet er die Schlemmerei der Pfaffen aus. Während sich Hs. C auf das sprechende Bild der Hühner essenden und Wein trinkenden Geistlichen beschränkt, wird dieser Vorwurf in Hs. A in viermaliger Wiederholung der Schuldigen (*mine pfaffen*) refrainartig ausgebaut. Solch eine „aus allen Vers-Nähten platzende“ Strophe war sicherlich ein großer Lacherfolg, denkbar

[46] Siehe hierzu die Tabelle S. 26.

[47] Mit dem einfachen Mittel der assoziativen Bilderwahl eröffnet Walther dem Publikum einen großen Horizont der Deutung. So greifen weithin bekannte Bibelmotive und Sprichwörter ineinander, die sich zu emotionalen Stimmungsbildern verbinden. In die Motivik des übermäßigen Wassers passen etwa Bilder der Sintflut, Anknüpfungen an die Apokalypse oder die Verbindung von Teufel und Weihwasser.

[48] Ulrich Müller: Walthers Sangspruchdichtung; in: Brunner (u.a.): Walther von der Vogelweide; a.a.O.; S. 176f. Lachmann, von Kraus, Kuhn und Maurer haben die groben Vorwürfe zugunsten des Versmaßes wegkonjiziert, wodurch diese in der Forschung in Vergessenheit gerieten.

sowohl am staufischen, als auch am welfischen Hof, wohl sogar bei einigen Angehörigen des deutschen Klerus, also allen, die der Politik des Papstes kritisch gegenüberstanden. Falls beide Versionen auf Walther zurückgehen sollten, so spricht die Anpassung an sein Publikum nur für die Qualitäten des Dichters, seine Kunst dem jeweiligen Geschmack anzupassen und zu verbreiten, und würde die Bemerkung Thomasins, *wan er hât tûsent man betœret*[49], nur umso erklärlicher machen.

Mit einem Stoßseufzer beginnt die dritte Strophe, in welcher Walther dem Papst vorwirft, den Unglauben selbst in die Welt gebracht zu haben. Die Welt ist machtlos gegen die Gottlosigkeit der Kurie und es bleibt nur das Weinen und Klagen eines Klausners über die Missstände.[50] Im Strophenzusammenhang gelesen richtet sich die Anklage gegen den Papst und die Geistlichkeit. Es werden Vorwürfe der Zauberei, Verführung, Habgier und Maßlosigkeit erhoben. Auf Kosten der Christenheit wird diesen Lastern gefrönt. Nach schweren, sogar derben Worten konstituiert Walther eine Figur der Reinheit, den *klôsenære*, der als stummes Symbol der Klage zurückbleibt.

Die Annahme der Dreistrophigkeit der Sprüche ist dabei nicht zwingend. So ließen sich auch andere Papststrophen noch hinzuziehen, welche die vorgestellten Strophen umgeben.[51] Ich habe an einer möglichen Strophenfolge zu zeigen versucht, wie die einzelnen Sprüche sich durch ihre Zusammensetzung in ihrer Kritik ergänzen.[52] Die Strophen ähneln sich in ihren Aussagen, akzentuieren allerdings jeweils verschiedene Kritikpunkte und verwenden unterschiedliche Stilmittel. In ihnen wird radikale Kritik an Papst und Klerus geübt. Es ist denkbar, dass die einzelnen Sprüche je nach Präsentationsrahmen zu anderen Einheiten zusammengefasst wurden, unter Umständen sogar sprachlich dem Publikum angepasst wurden.[53] Jede Einzelstrophe ist in ihrem Gedankengang in sich geschlossen. Wie in diesem Kapitel gezeigt, ergänzen sich jedoch die Vorwürfe gegen die Geistlichkeit.[54]

---

[49] Thomasin von Zerklære: Der Welsche Gast; a.a.O.; S. 136; V. 11223.
[50] Eine genauere Analyse erfolgt unter Kapitel I.4.
[51] Siehe hierzu die Tabelle S. 11.
[52] Immerhin kann man auch dem Schreiber der Handschrift unterstellen, dass er bei der Zusammenstellung der Strophen einem Konzept gefolgt ist.
[53] Hierauf habe ich in der Strophe Sch. VI.3/L. 34,4 verwiesen.
[54] Die Spruchdichtung ist nicht auf eine Stropheneinheit angewiesen, um ihre Kritik zu entfalten. „Wo Strophe zu Strophe sich bindet, ist es [...] die Bindung der Reihung, Addition, nicht Verklammerung, Sukzession wie beim Minnelied; Perlen an einer Schnur, nicht Ringe in einer Kette.“ (Kurt Ruh, zitiert nach: Theodor Nolte: Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung; Stuttgart 1991; S. 17)

Statt für das Seelenheil zu sorgen, ist der Klerus der Hort der Sünde. Bei Walther erhebt sich der Anspruch der moralischen und politischen Integrität an die Geistlichkeit, die mit gutem Vorbild den christlichen Geboten folgen sollte. Da die Leitungsinstanzen moralisch versagen, sich selbst an den Vergehen beteiligen, diese sogar anregen, fehlen die Ahnder von Habgier, Lüge und Gewalt. Hauptschuldiger ist dabei nach Ansicht des Dichters der Papst, der als „Hirte" der Christenheit auf Erden für das Seelenheil zuständig wäre, dieses Vertrauen aber missbraucht.
Auch bei den Chronisten der Zeit wird immer wieder die Frontstellung zwischen dem Kaiser und dem Papst thematisiert und auch sie verwenden Bilder wie das des Schafe reißenden Papsthirten. In einer Chronik über das Jahr 1228 des Roger von Wendover überschneiden sich die Motive von Walthers Spruchstrophen sogar auffallend mit einem Schreiben, das er Friedrich zuweist. Darin heißt es:

Weiter soll der Kaiser wörtlich geschrieben haben:
„Ich übergehe die Simonie, die verschiedenen und seit Jahrhunderten unerhörten Erpressungen, die sie [d.h. der Papst und die Kurie] unaufhörlich gegen geistliche Personen ausüben, den offenen und versteckten Wucher, womit sie, während man früher nichts davon wusste, die ganze Welt erpressen. Worte aber, die süßer als Honig und glatter als Öl, führen die unersättlichen Blutsauger im Munde und sagen, die römische Kurie sei Unsere Mutter und Amme, da sie doch vielmehr die Wurzel und der Ursprung aller Übel ist, indem sie nicht wie eine Mutter, sondern wie eine Stiefmutter handelt und davon durch ihre bekannten Früchte den sichersten Beweis liefert. [...] [D]a hat der vorgenannte Papst die Großen, die er vorher geschützt und aufgewiegelt hatte, die Scham vor der Welt und die Furcht Gottes hintansetzend, mit Füßen getreten und dem Tod preisgegeben, um sie ihres Erbteils elend verlustig zu machen, auf dass er nach römischer Weise mit frechem Schlund die fettesten Bissen – oh Jammer! – verschlänge [...]. Seht die Art dieser Römer! seht die Fallstricke der Prälaten, mit denen sie alle insgesamt und jeden einzelnen zu fangen trachten, ihnen Geld abzupressen, die Freien zu knechten, die Friedfertigen aufzureizen, indem sie hierhin und dorthin Gesandte schicken, „in Schafskleidern, während sie inwendig reißende Wölfe sind" [Matth. 7,15], die Macht haben, zu bannen und abzusetzen und zu strafen, nicht um den Samen, das heißt Gottes Wort, auszustreuen, auf dass er Frucht bringe, sondern um Geld zu erpressen, um zu sammeln und zu ernten, was sie nie gesät haben. Und so kommt es, dass sie die heiligen Kirchen, die Zufluchtstätten der Armen, die Wohnungen der Heiligen, zerstören, die unsere frommen und einfältigen Väter zur Erquickung der Armen und der Pilger und zum Unterhalt der Mönche gestiftet haben. Jetzt erheben sich die Niedrigen und Unedlen, die einzig und allein die päpstliche Vollmacht zum Größenwahn verleitet, zu dem unsinnigen Wagnis, nach Kaiserkronen und Königreichen zu streben. In Armut und Einfachheit war die ursprüngliche Kirche begründet, als sie, wie eine fruchtbare Mutter, die Heiligen gebar, die das Verzeichnis der Heiligen aufzählt."[55]

Mit der Authentizität eines solchen Schreibens muss man wohl vorsichtig sein. So verweist Klaus J. Heinisch darauf, dass es sich wohl um eine Erfindung Rogers handeln dürfte und nicht um ein Schreiben Friedrichs. Trotzdem ist es ein wertvolles Dokument eines Zeitgenossen, der sich auf dieselben Missstände beruft, die auch Walther in seiner Spruchdichtung anprangert. So finden sich auch hier die Anklagen der Simonie, des Machtmissbrauchs, der Habgier und der Prasserei wieder. Sogar

[55] Klaus J. Heinisch (Hg.): Kaiser Freidrich II. Sein Leben in zeitgenössischen Berichten; München 1977; S. 35f.

auf wirkungsvolle Motive wie die Fallstricke und den Papst-Wolf-Vergleich bezieht sich der Chronist. Zwei Erklärungen ergeben sich aus diesem Phänomen. Zum einen ist es denkbar, dass Walther sich auf Gemeinplätzen bewegte, die so bekannt waren, dass auch ein Chronist diese Worte Friedrich in den Mund legen konnte. Zum anderen kann es aber auch Walther gewesen sein, der durch seine papstkritischen Strophen diese „Gemeinplätze" prägte. Denn viele seiner Strophen sind früher als die zitierte Chronik zu datieren. Dies würde, wie schon die Äußerungen Thomasins nahe legen, für eine ungeheure „Popularität" seiner Spruchdichtung sprechen. Dieses Dokument zeigt unabhängig davon unmissverständlich, dass unter Friedrich vorbehaltlos Angriffe gegen die Kurienpolitik möglich waren.
Walther schafft es, durch eine meisterhafte Propaganda das Publikum in seinen Bann zu ziehen, ein Sprachrohr für die Empörung der Papstgegner zu sein. Die Vielzahl der zu diesem Komplex der Kirchenkritik entstandenen Strophen spricht wohl für deren Erfolg. Die Zuweisung von Verantwortlichkeiten und Anklagen zieht sich in Form der Pronomen durch alle Strophen. Häufig beginnen die Versanfänge bereits mit Personalpronomen oder Possessivpronomen.[56] Charakteristisch ist auch das Rollenspiel, mit dem Walther es schafft, den Inhalt in unerwarteten Wendungen zu widerrufen und eine Neupositionierung der tatsächlich intendierten Meinung vorzunehmen.

I.3 Ironie als Mittel der Papstkritik

Politische Lyrik bedient sich besonderer sprachlicher Mittel, um die dargestellte Position zu bekräftigen. Ich möchte mich an dieser Stelle explizit mit einer Form der Einflussnahme – dem Einsatz von Ironie – auseinandersetzen, da die Wirkung der dargestellten Strophen häufig auf diesem effektvollen Stilmittel beruht. Diese ironischen Sprechakte sind auch deshalb interessant, da Walther von der Vogelweide nachweislich der Erste war, der sich ihrer in der Sangspruchdichtung bediente.[57]

[56] So endet in allen drei Handschriften die – hier nach meiner Tabelle eingeteilte – zweite Strophe mit einem zweimaligen *ir* (Hs. C), einem dreimaligen *sîn* (Hs. B) oder einem viermaligen *mîne* (Hs. A).
[57] Theodor Nolte: Ironie in der Sangdichtung Walthers von der Vogelweide; in: Poetica (1998); Heft 3-4; S. 369.

Der mittelalterliche Begriff von Ironie fußt auf der spätantiken Rhetorik und ihrer Rezeption im Mittelalter. So lautet die Definition des Donatus in seinen *Grammatici Latini*: „Ironia est tropus per contrarium quod conatur intendens“[58]. Die Ironie ist demnach Ausdruck einer Sache durch ein deren Gegenteil bezeichnendes Wort. Die Zuspitzung auf ein Wort trifft jedoch nur in Sonderfällen zu. Das eigentliche Merkmal der Ironie besteht allgemein in der gewollten Diskrepanz zwischen expliziter und impliziter Aussage. Der Sprecher sagt vordergründig (explizit) etwas anderes, als er (implizit) meint und setzt dabei voraus, dass sein Publikum diese Struktur durchschaut. Die simulierte Aufrichtigkeit bezüglich des Kritisierten wird etwa durch die Nachahmung von Verhaltensweisen und Redensarten oder anderer Identitätskennzeichen erreicht. Diese werden durch Übertreibung oder Verfremdung kenntlich gemacht und mit Meinungen und Anschauungen des Sprechers oder Publikums kontrastiert, um den ironisierten Sachverhalt in seiner Schwäche oder Unaufrichtigkeit bloßzustellen. Die Verwendung dieses Stilmittels setzt ein kritisches Publikum voraus, welches die Ironiesignale zu deuten weiß, um sie von der Lüge abzusetzen. Der Erkenntnisgewinn der Entlarvung lässt die karikierenden Züge in der Darstellung hervortreten und löst Heiterkeit aus. Da die Ironie ein Mittel indirekter Kritik darstellt, ist in ihr die Möglichkeit angelegt, soziale Abhängigkeiten zu überspielen, da sich die Erkenntnis beim Rezipienten selbst einstellt und nicht vom Dichter geäußert werden muss.

Doch gibt es eindeutige „Ironiesignale“? Klar zu erkennen ist der ironische Sprechakt nur, wenn er durch einen Kommentar aufgelöst wird. Dies sorgt zwar für unmissverständliche Klarheit, zerstört aber den Reiz der Ambivalenz. Bei fehlender „Auflösung“ ist die Ironie nicht zweifelsfrei zu erkennen: Sie erschließt sich aus der Kenntnis um eine weltanschauliche und soziale Einschätzung des Sprechers und der Kommunikationssituation im weitesten Sinne.[59] Indizien der Verfremdung sind Formen der Übertreibung (wie Emphase, Repetition, die Akkumulation von

[58] Theodor Nolte: Ironie in der Sangdichtung Walthers von der Vogelweide; a.a.O.; S. 353.

[59] Wenn dieser situative Kontext beim Leser nicht mehr vorhanden ist, so werden die Deutungen häufig spekulativ oder unverständlich. Nolte verweist auf mögliche ironische Sprechakte in den meisten Strophen an Herzog Leopold VI. von Österreich, statt sie als aufrichtigen Preis zu interpretieren. Für diese Lesart gibt es jedoch nur die bereits genannten Indizien der Übertreibung oder Verfremdung, sodass eine abschließende Klärung über die Aufrichtigkeit des Preises nicht möglich ist. Siehe hierzu Theodor Nolte: Ironie in der Sangdichtung Walthers von der Vogelweide; a.a.O.; S. 363ff.

superlativischen Ausdrücken) und das Zusammenzwingen von unvereinbaren Inhalten (durch Oxymoron und Zeugma).[60]
Die angeführten Signale lassen sich auch in Walthers Spruchdichtung erkennen. In Sch. IV.4/L. 11,6 verspricht das Sprecher-Ich in Verwendung einer fiktionalen Anrede, dem Papst gehorsam zu sein und in seiner Achtung gegenüber den Äußerungen des Papstes auch die Krönung des Kaisers durch das kirchliche Oberhaupt ernstzunehmen:

> *Hêr* bâbest, ich mac wol genesen,
> wan ich wil iu gehorsam wesen.
> wir hôrten iuch der kristenheit gebieten,
> wie wir des keisers solten pflegen,
> dô ir im gâbet den gotes segen,
> daz wir in hêrren hiezen und vor im knieten.

Walther bezieht sich hier wohl auf den Segen des Papstes, den dieser Kaiser Otto IV. bei der Krönung 1209 ausgesprochen hatte. Mit der vermeintlich ehrlichen Huldigung erinnert Walther in einem Papst-Zitat an den Wortlaut des Krönungszeremoniells. Dieser Segen stützt sich auf die Überlieferung des Alten Testaments, in dem es heißt: „Wer dich segnet, ist gesegnet,/und wer dich verflucht, ist verflucht." (Num 24,9). Analog dazu Walther:

> ir sprâch*et:* ‚swer dich sege*ne, der sî*
> *gesegenet*, swer dir fluoche, der sî verfluochet [...]'

Da Innozenz III. diesen Segen bereits 1211 brach, indem er Otto die Kaiserwürde wieder aberkannte, verkehrt sich dieses Zitat in Ironie, da der Papst sich selbst gegenüber wortbrüchig geworden ist. Das Sprecher-Ich fühlt sich jedoch weiter dem Kaiser gegenüber verpflichtet und gebärdet sich in der ironisch-wortwörtlichen Treuebekundung „päpstlicher als der Papst", dem seine eigenen Worte nichts wert zu sein scheinen. Dass die Datierung nach dem Bann Ottos ihre Berechtigung hat, beweist die abschließende Mahnung an den Papst, sich an seine eigenen Worte zu halten, um nicht die gesamte Geistlichkeit in Verruf zu bringen.

> dur got bedenket iuch dâ bî,
> ob ir der pfaffen êre iht geruochet!

[60] Wenn man nun, wie Theodor Nolte, von einem mündlichen Vortrag der Sangspruchstrophen ausgeht, treten außersprachliche Signale im Bereich der Intonation, Gestik und Mimik hinzu. Da aber weder den Sammlern der Handschriften noch dem heutigen Leser eine mögliche mündliche Präsentation überliefert ist, die Ironie aber trotzdem häufig verständlich ist, beschränke ich mich auf das Feld der weniger spekulativen Überlegungen – das der schriftlichen Tradierung.

Der Papst wird aufgefordert, sich zu bedenken, das heißt, den Bannspruch rückgängig zu machen.
In Sch. VI.6/L. 33,11 suggeriert der Sprecher in den ersten Versen ein kollektives „wir“, das dem Papst treu ergeben folgt. Diese Sprecherfiktion wird bereits formal im zweiten Teil der Strophe durch den umrahmenden Reim *missevalle – schalle* getrennt. Walther gibt die Gemeinschaftsfiktion zugunsten eines Sprecher-Ichs auf und baut einen Kontrast zwischen dem hyperbolischen *harte vaterlîchen* und den die Habgier betonenden Verben *gîtset*, *liuget* und *triuget* auf, wodurch das beschworene *wir* im Auftakt durch den Abgesang als Ironie entlarvt wird, da sich das lyrische Ich nicht mit der verlogenen Gemeinschaft solidarisiert, sondern sie vielmehr beschuldigt, dem Papst ohne Skrupel in seinen Machenschaften zu folgen.
Auch die bereits analysierte Strophe Sch. VI.2/L. 33,21 speist ihre scharfe Anklage aus dem Einsatz von Ironie, welche indirekt die Rechtmäßigkeit der kaiserlichen Position hervorhebt. Zunächst wird der *stuol ze Rôme* eingeführt, auf dem sich bereits *Gerbrehte* befand, jedoch nicht als aufrechter Papst, sondern als *zouberære*. Die Würde des Papststuhls zu Rom wird ironisiert, da die schwarze Magie keine bei einem Papst zu lobende Fähigkeit darstellt. Stattdessen wird der oberste Kirchenvater in die Nähe der Häretiker und Teufelsbündler gerückt. Dieselben „Eigenschaften“ und „Fähigkeiten“ werden auf den aktuellen Papst übertragen, denn erstmals ist der Papststuhl wieder so besetzt, wie einst unter Gerbrecht (*Der stuol ze Rôme ist nû alrerst berihtet rehte/als hie vor bî einem zouberære Gerbrehte*). Der abwesende Adressat (Papst) wird bloßgestellt und in seiner moralisch fragwürdigen Haltung entlarvt.
Die Verwendung von Ironie erweitert das Repertoire des Rollenspiels. Walther wird es so möglich, in einer vorgeblich naiven Sicht die Widersprüchlichkeiten der Papstpolitik und des geistlichen Handelns aufzuzeigen. Statt einer direkten Beschimpfung demonstriert er durch die Affektkontrolle eine Souveränität, welche seine ironisch-sarkastische Kritik an der Geistlichkeit über die eigentlich überlegene Machtinstanz hinaushebt.

I.4 Gegenentwurf zur korrumpierten Geistlichkeit: der *klôsenære*

In drei Strophen (und in einer vierten im Minnesang) konzipiert Walther die Figur des *klôsenæres*. Auf diese beruft er sich als außerhalb der (höfischen) Gesellschaft stehende Instanz. Klausner (lat. *inclusus*, mhd. *klôsenære*) sind historisch nur selten verbürgte Personen, da die Spiritualität solcher Menschen gerade nicht auf eine Breitenwirkung in der Öffentlichkeit angelegt war.[61] Dafür fand der Klausner umso mehr Eingang in die Laienfrömmigkeit als Symbol für die weltabgewandte wahre Religiosität. Er ließ sich „freiwillig in eine Kirchen, Stadtmauern oder Brücken angelehnte Klause [...] einschließen oder einmauern, um sich ganz dem religiösen Leben und der Union mit Gott (*vita angelica*) widmen zu können, manchmal nur für eine befristete Zeit [...], meistens auf Lebenszeit."[62]
Es gibt keine festen Regeln für das Inklusentum, obwohl es wiederholt Versuche – später vor allem von kirchlicher Seite – gab, den Status zu normieren. Robert Luff verweist auf zwei Verwendungsmuster des Klausner-Motivs in der altfranzösischen und okzitanischen höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts: Zum einen tritt der Klausner als handelnde Person auf, die auf den Protagonisten einwirkt, zum anderen als transzendentales Vergleichsobjekt für die Bewertung der handelnden Personen. Zu den hervorstechenden Eigenschaften zählen die Abgeschiedenheit, die Mühsal des Lebensstils, die Friedlichkeit, die Gottergebenheit und die Verschwiegenheit.[63] Obwohl das Motiv des moralisierenden Verhaltenscodex' mehr dem höfischen Minnesang vorbehalten war, überträgt Walther es in seine Spruchdichtung. Alle drei Klausner-Strophen, die im *Reichston* (Sch. I.3/L. 9,16), im *Unmutston* (Sch. VI.7/L. 34,24) und im *Kaiser Friedrichs-Ton* (Sch. VIIb.5/L. 10,33) zu finden sind, drehen sich thematisch um Papstkritik oder Klerus-Schelte.

Der dreistrophige *Reichston* ist von triadischen und dualen Mustern durchzogen. In der Forschung werden die ersten beiden Strophen auf 1198 (die Doppelwahl von Philipp und Otto zum König) datiert, während angenommen wird, dass die dritte

[61] Da sie fast ausschließlich nur in literarischen Dokumenten überliefert sind, ist eine Einschätzung der Verbreitung dieser Art von Laienfrömmigkeit schlecht möglich. Einige Ortsnamen verweisen jedoch noch auf ihre Spuren, etwa durch Endungen auf -einsiedeln und -zell im Süden, sowie -kluse im norddeutschen Sprachraum. Vgl. Robert Luff: „Mîn alter klôsenære, von dem ich dô sanc". Zur Neukonzeption des Klausners bei Walther von der Vogelweide; in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur; Jahrgang 128 (1999); Nr. 1; S. 18.
[62] Ebd.; S. 20.
[63] Vgl. Ebd.; S. 21.

Strophe erst später hinzugefügt wurde. Vermutlich verarbeitete Walther hier den Bannspruch, mit dem Philipp 1201 belegt worden war.[64] Der Ton ergreift Partei für den Stauferhof Philipps, behandelt darüber hinaus aber auch allgemein ethisch-moralische Probleme.

Die bereits angesprochenen triadischen Muster verweisen auf ein allgemein göttliches *ordo*-Prinzip, das der Weltordnung zugrunde liegt. Die Dreizahl durchdringt sowohl die geistliche als auch die weltliche Sphäre. So zählt Walther *driu dinc* auf, die es zu erwerben gilt:

> diu zwei sint êre und varnde guot
> der ietwederz dem andern schaden tuot,
> daz dritte ist gotes hulde,
> der zweier übergulde. (Sch. I.1/L. 8,14ff.)

Dem *ordo*-Prinzip, wie es sich in der Natur verwirklicht, widerspricht die zerstörte Ordnung im Reich:

> so wê dir, tiutschiu zunge,
> wie stât dîn ordenunge (Sch. I.2/L.8,44f.)

Walther richtet sich nun direkt an Philipp, die gottgegebene Ordnung wieder herzustellen:

> Philippe, setze den weisen ûf
> und heiz si treten hinder sich. (Sch. I.2/L.8,51f.)

Die dritte Strophe gipfelt in einer antiklerikalen Kritik, welche für die Störung des Ordnungsprinzips die Schuld trägt.[65] Der Dichter kritisiert das Spiel von „Lug und Trug“ der Kurie.

> ze Rôme hôrte ich liegen
> und zwêne künige triegen. (Sch. I.3/L. 9,20f.)

Das Sprecher-Ich übernimmt die Aufgabe eines aufmerksamen Beobachters (*dâ ich gehôrte und gesach*), um einer Intrige auf die Spur zu kommen, die im Geheimen sowieso schon das Gesprächsthema des Hofes ist (*mane und wîbe tougen*). Der Vorwurf zielt darauf ab, dass der Papst durch seine wankelmütige Politik ein Chaos

[64] Zu den Datierungshinweisen siehe Ulrich Müller: Walthers Sangspruchdichtung; in: Brunner (u.a.): Walther von der Vogelweide; a.a.O.; S. 147.

[65] In den Handschriften B und C steht diese Strophe an zweiter Stelle, während die hier verfolgte Reihenfolge in Hs. A verbürgt ist. Je nach Handschriftenvorlage ergeben sich daraus unterschiedlich gesetzte Akzente in der Interpretation. Nach Hs. C endet der Ton mit dem Plädoyer für die Thronbesteigung Philipps. Hs. A endet dagegen mit der Klage über den Papst, mit der sich das lyrische Ich an Gott wendet.

in weltlicher und geistlicher Sphäre ausgelöst habe und so den Gedanken an eine festgefügte Ordnung zerstört hätte:

> dâ von huob sich der meiste strît,
> der ê wart oder *iemer* sît,
> dô sich begunden zweien
> pfaffen unde leien,
> dâ was ein nôt vor aller nôt,
> lîp und sêle lag dâ tôt. (Sch. I.3/L. 9,22ff.)

Die geistliche Sphäre greift sogar mit *diu swert* ein, besinnt sich aber aufgrund ihrer physischen Unterlegenheit auf ihre ideologische Macht und nutzt diese aus.

> si bienen die si wolten
> und niht den si solten. (Sch. I.3/L. 9,32f.)

Dieser Unruhe stiftenden Kurienpolitik tritt der *klôsenære* als Vertreter des wahren Glaubens entgegen, der seine direkte Verbindung zu Gott nutzt, um ihm das Leid zu klagen, welches die Kurie hervorgerufen hat.

> dô hôrte ich verre in einer klûs
> vil michel ungebære.
> dâ weinde ein klôsenære
> er klagete gote siniu leit:
> ‘owê, der bâbest ist ze jung,
> hilf, hêrre, dîner kristenheit.’ (Sch. I.3/L. 9,35ff.)

Gott selbst wird als richtende Instanz angerufen, um das Versagen der römischen Geistlichkeit zu revidieren.[66] Der Klausner wird so zum Sprachrohr der hilflos dem Treiben des Papstes ausgelieferten Welt. Ihm steht es zu, den *leien* vor Gott zu vertreten. Das Sprecher-Ich weist sich somit lediglich die Rolle des Hörenden zu, der für das Gesagte nicht zur Verantwortung gezogen werden kann. Die Urteilsinstanz fällt dagegen einem nicht lokalisierbaren Klausner zu, auf dessen Autorität sich Walther in einem fiktiven Rollenspiel zurückziehen kann.[67]

In Strophe VI.7/L. 34,24 des *Unmutstons* wird das Motiv des Klausners wieder aufgenommen. Während die erste Klausner-Strophe wohl um 1201 entstanden ist,

[66] Erst seit 1870 gelten die vom Papst unter Berufung auf den Heiligen Geist und sein Lehramt verkündeten Glaubensinhalte als unumstößlich. Eine ähnliche Stelle der persönlichen Anrufung Gottes findet sich auch in der bereits vorgestellten Strophe Sch. VI.2/L. 33,25: *alle zungen suln ze gote schrîen ’wâfen!’*

[67] Die Suggestion einer Autoritätsfigur führt hierbei die antike Tradition fort, in der die Glaubwürdigkeit einer Aussage dadurch unterstrichen wird, dass man sie einer allgemein anerkannten Instanz in den Mund legt.

nimmt man bei diesem Spruch eine spätere Datierung um 1212/13 an.[68] Inhaltlich wird allgemein der Klerus kritisiert. Nach den scharfzüngigen Angriffen des Sprecher-Ichs auf den Papst erfolgt mit der Klausner-Figur eine Wendung zur Resignation.

> ê daz was ir lêre bî den werken reine,
> nû sint si aber anders sô gemeine,
> daz wirs unrehte würken sehen, unrehte hœren sagen,
> die uns guoter lêre bilde sollten tragen,
> des mugen wir tumbe leien wol verzagen.
> ich wæn aber mîn guoter klôsenære klage und sêre weine.
> (Sch. VI.7/L. 34,28ff.)

Auch hier bildet der Klausner den Abschluss der Strophe. Er wird mit dem Possessivpronomen *mîn* als alter Bekannter angesprochen, der mit dem Prädikat *guot* einen Gegenpol zum verkommenen Klerus bildet. Im Gegensatz zu der Strophe im *Reichston*, in welcher der Klausner noch Anklage erhoben hat, wähnt sich hier nur noch das Sprecher-Ich, seine Klage zu vernehmen. Der Klausner ist zu einer integralen Gewissensinstanz geworden, die nicht mehr notwendigerweise ihrer physischen Anwesenheit bedarf. Die Vorwürfe gegen die Machenschaften der Geistlichkeit sind bereits vor der Erwähnung des Klausners zum Ausdruck gekommen und bedürfen lediglich noch der Legitimation durch eine geistlich anerkannte Instanz.
Die Strophe ist eine klare Parteinahme für das ironisch als *tumbe leien* bezeichnete weltliche Publikum. Das Verhältnis von *tumb/leien* und *kristenlîche/pfaffen* verkehrt sich: Aus den törichten Laien werden die wahren Gläubigen. Während die schriftkundigen Kleriker ihre Macht ausnutzen und den *unglouben mêre[n],* erkennen *wir tumbe[n] leien* die wahre Frömmigkeit außerhalb der Kirche in der aufrichtigen Identifikationsfigur, dem *klôsenære*. In den Bekundungen der Zugehörigkeit (*wir, mîn*) manifestiert der Dichter ein Bild der Laienfrömmigkeit, die sich unabhängig von der Amtskirche am Rand der mittelalterlichen Gesellschaft als wahrhaft christlich darstellt.

Der dritte Nachweis für die Figur des Klausners findet sich im zweiten Teil des *Kaiser-Friedrichs-Tons* (Sch. VIIb.5/L. 10,33). In diesem Spruch nimmt Walther wieder direkten Bezug auf seinen „alten Bekannten“:

[68] Vgl. Matthias Nix: Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide; a.a.O.; S. 245.

Mîn alter klôsenære von dem ich *d*ô sanc,
dô uns der êrre bâbest alsô sêre twanc,
der fürhtet aber der gotes hûserære, ir meister werden kranc.
er seit, ob si die guoten bannen und den übeln singen,
man swenke in engegene den vil swinden wider swanc:
an pfrüenden und an kilchen muge in misselingen,
der sî vil die dar ûf iezuo haben gedingen,
daz si ir guot verdienen umb daz rîche in liehten ringen.

Mit dem Verweis *[m]în alter klôsenære* setzt er die Figur als bekannt voraus. Dies konnte Walther nur dann tun, wenn die anderen Klausner-Strophen entweder lange zu seinem Repertoire gehörten oder sie in der Erinnerung eines Hofes, etwa dem der Staufer, lange tradiert wurden. Denn zwischen der ersten Erwähnung des Klausners und dieser Strophe liegt ein Zeitraum von wahrscheinlich 26 Jahren. Wieder ist das Reich durch die Politik des Papstes, dem nun amtierenden Gregor IX. (1227-41), gefährdet. Dieser hatte den Kaiser 1227 mit dem Bann belegt, als er den versprochenen Kreuzzug wegen einer Seuche im Heer absagen musste. Der Bann wurde 1228 noch durch ein Interdikt verschärft. Walther erinnert bewusst an die Parallelen zum Bannspruch von Innozenz III., dem *êrre[n] bâbest*, der schon einmal politische und religiöse Unruhe verursacht hatte.
Der Klausner verurteilt die Bannung der *guoten* und befürchtet, dass nun den *übeln* die Messe gehalten werde. Doch im Gegensatz zu den vorangegangenen Auftritten des Klausners, die auf das Klagen beschränkt waren, folgt hier ein selbstbewusster Rat an den Kaiser: *er seit, [...] an pfrüenden und an kilchen muge in misselingen*. Die Kirche müsse direkt bei ihren Einnahmen geschädigt werden. Der Rat geht soweit, dass der Herrscher die Pfründe und Kirchengüter einziehen solle, um sie an seine treuen Gefolgsleute zu verteilen. So schlage man mit gleichen Waffen zurück (*man swenke in engegene den vil swingen wider swanc*). Der Klausner tritt hier zum erstenmal als „Argumentationsinstanz“[69] auf und verschärft seine bekannte Grundhaltung, nach der sich die Geistlichkeit auf die ihr zukommenden Gebiete des Glaubens und der Seelsorge beschränken solle und sich aus der weltlichen Sphäre der Reichspolitik herauszuhalten habe, da die Einmischung besonders den Gläubigen Schaden zufügt. Hier spricht ein sich des Rollenspiels selbstbewusst bedienender Dichter, der sich nicht mehr hinter hypothetischen Formulierungen zu

[69] Robert Luff: „Mîn alter klôsenære, von dem ich dô sanc“; a.a.O.; S. 39.

verstecken braucht (*ich wæn, dô hôrte ich*). Der Hof bietet dem Dichter den Schutz, den Klerus öffentlich anzuklagen und ihm zu drohen.[70]
Walther bezieht sich ganz klar auf die Kontinuität seines Motivs. Wiederholt avanciert der Klausner zum „Korrektiv für falsches Verhalten im weltlichen und geistlichen Bereich“[71], und dies besonders dann, wenn Angriffe von höchster Brisanz thematisiert werden. Es handelt sich dabei um einen fiktiven Gegenentwurf zur Kurie, um eine Personifikation der wahren christlichen Werte im Denken der Laienwelt. Zurückgezogen von der Welt lebt er, ohne als Geistlicher weltliche Ansprüche zu stellen. Allein in der Rolle des Ratgebers erschöpft sich seine Funktion. Er meldet sich nur dann zu Wort, wenn er das *ordo*-Prinzip gefährdet sieht. Nur er ist in seiner die Reinheit der christlichen Gebote befolgenden Lebensweise berufen, Gott anzurufen. Er darf mit Gottes Legitimation über die Geistlichkeit richten. Mit der Schaffung dieser Figur bringt Walther seine Vorstellung von der Dualität der Kräfte zum Ausdruck: Während die weltliche Sphäre für die machtpolitische Ordnung zuständig ist, hat sich die geistliche Sphäre um die Seelsorge und die Einhaltung der christlichen Werte zu kümmern. Umso schwerer wiegt der Vorwurf, dass die Kurie selbst zur Anstifterin von Habgier und Prasserei verkommen ist. Vermischen sich beide Sphären, so folgen daraus Chaos und Gewalt. Der Klausner verleiht Walthers scharfer Kritik durch sein asketisch-zurückgezogenes Leben außerhalb der Gesellschaft Nachdruck. Er wird zur Ersatzsphäre des Verhaltenscodex’, da sich die Geistlichkeit selbst ihrer Legitimation beraubt hat. Die korrumpierte Geistlichkeit ist allein noch Störfaktor, aber keine Ansprechinstanz mehr für die Gläubigen.
So bedient sich Walther verschiedener Mittel der Einflussnahme, wie der Personifikation, dem Rollenspiel, der Ironie und der Autoritätsverleihung durch eine außenstehende Figur wie dem *klôsenære*, um seine Aussagen wirkungsvoll und mit künstlerischem Anspruch zum Ausdruck zu bringen. Gerade der Klausner scheint dabei ein erfolgreiches Modell der „Popularisierung“ gewesen zu sein, da er als Motiv immer wieder aufgegriffen wurde.

[70] So geht diesem Spruch beiden Überlieferungen der Strophe in den Handschriften B und C ein ermahnender Spruch an die Geistlichkeit voran: *Solt ich den pfaffen râten an den triuwen mîn […]* (Sch. VIIb.4/L. 10,25).
[71] Robert Luff: „Mîn alter klôsenære, von dem ich dô sanc“; a.a.O.; S. 39.

II. Heinrich Heine

II.1 Heinrich Heine, das Mittelalter und die Religion

Von Walther von der Vogelweide zu Heinrich Heine ist es ein gewaltiger Zeitsprung. Heine lebte in der Erfahrungswelt des 19. Jahrhunderts, in dessen Verlauf ein romantisierendes Mittelalterbild erstarkte und sich mit der Idee des aufkommenden Nationalstaatenbewusstseins vermischte. Wie viele seiner Zeitgenossen, so setzte sich auch Heine intensiv mit dem Mittelalter auseinander und knüpfte besonders in seiner Liebeslyrik an die literarische Tradition des Minnesangs an.[72] Einerseits bediente er sich der Minnesangsmotivik, wie etwa der Linde und des Maimotivs, andererseits lehnte er die Vereinnahmung dieser Epoche für politische Ziele ab. So ergibt sich schon in dem Verhältnis von Heine zum Mittelalter die auch in anderen Bereichen charakteristische Ambivalenz zwischen der Anknüpfung an bereits vorhandene Motive einerseits, die andererseits gleichzeitig mit der Ablehnung des Alten einhergeht und sich in dem ironischen Bruch mit dieser Tradition äußert. Trotz seiner Ablehnung des instrumentalisierten Mittelalterbildes des 19. Jahrhunderts blieb bei ihm die Faszination für die literarischen Leistungen des Hochmittelalters bestehen. Diese schränkte er insofern ein, als dass die Literatur ihm zu wenig Ausdruck des empfindenden Subjekts war und vertrat – wohl mit Blick auf den Minnesang – die Meinung, dass die Gedichte „sich ziemlich ähnlich in jedem Zeitalter [sind], wie die Nachtigallenlieder in jedem Frühling.“[73] Er plädierte jedoch für die eigenständige Anerkennung dieser Epoche, ohne sie für nationalistische oder bildungspolitische Ziele zu vereinnahmen.

> Möge bald die Zeit kommen, wo man auch dem Mittelalter sein Recht widerfahren läßt, wo kein alberner Apostel seichter Aufklärung ein Inventarium der Schatten-Partieen des großen Gemäldes verfertigt, um seiner lieben Lichtzeit dadurch ein Compliment zu machen; wo kein gelehrter Schulknabe Parallelen zieht zwischen dem Cöllner Dom und dem Pantheon, zwischen dem „Nibelungen-Lied“ und der „Odyssee“, wo man die Mittelalter-Herrlichkeiten aus ihrem organischen Zusammenhange erkennt und nur mit sich selbst vergleicht und das Nibelungen-Lied einen versifizirten Dom und den Cöllner Dom ein steinernes Nibelungen-Lied nennt. (*Über Polen*, DHA 6, S. 79f.)

[72] Der Gleichförmigkeit suggerierende Begriff „Mittelalter“ ist hier in seinem Gebrauch an das Vokabular Heines angelehnt. Er bezieht sich dabei vor allem auf die Zeit des Hochmittelalters. Zur Problematisierung des Begriffs vgl. Hartmut Bookmann: Einführung in die Geschichte des Mittelalters; a.a.O.; S. 13ff.

[73] Heine: Die romantische Schule; DHA 8/1, S. 128. Ich zitiere im Folgenden nach Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Düsseldorfer Ausgabe; 16 Bde.; in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. v. Manfred Winfuhr; Hamburg 1973-1997. (= DHA)

Die alten literarischen Überlieferungen lösten eine Faszination aus, regten Heines Fantasie an, sodass er selbst das Mittelalter häufig zum Schauplatz seiner Lyrik erwählte oder mittelalterliche Figuren auferstehen ließ.[74] Besonders regte ihn die Forschungsarbeit des Posener Altertumsforschers Maximilian Schottky an, sich näher mit dieser vergangenen Literatur auseinanderzusetzen.[75] Als er in Paris angekommen, die Möglichkeit erhielt, den berühmten Codex Manesse zu besichtigen, nahm er diese Chance wahr und berichtete in *Ludwig Börne. Eine Denkschrift* euphorisch über dieses Ereignis. Im Mittelpunkt seiner Bewunderung stand dabei Walther von der Vogelweide:

- „Was thaten Sie – frug er [Ludwig Börne] mich einst – am ersten Tag Ihrer Ankunft in Paris? was war Ihr erster Gang?“ Er erwartete gewiss, dass ich ihm die Place Louis XV oder das Pantheon, die Grabmäler Rousseaus und Voltaires, als meine erste Ausflucht nennen würde, und er machte ein sonderbares Gesicht, als ich ihm ehrlich die Wahrheit gestand, dass ich nemlich gleich bey meiner Ankunft nach der Bibliotheque-royale gegangen und mir vom Aufseher der Manuskripte den Manessischen Kodex der Minnesänger hervorholen ließ. Und das ist wahr; seit Jahren gelüstete mich, mit eignen Augen die theuern Blätter zu sehen, die uns unter Anderen die Gedichte Walters von der Vogelweide, des größten deutschen Lyrikers, aufbewahrt haben.
(*Ludwig Börne. Eine Denkschrift,* DHA 2, S. 92)

Doch das Mittelalter interessierte ihn nicht so sehr als unabhängiger Forschungsgegenstand. Vielmehr diente es ihm als Projektionsfläche für seine eigenen Anschauungen, interessierten ihn dessen Auswirkungen auf seine Zeit. Ähnlich wie später Bertolt Brecht, experimentierte er mit Verfremdungen von Zeit und Raum, um sich von der politisch-aktuellen Ideologie zu befreien.[76] Natürlich bestand hierbei auch eher die Möglichkeit, den Zensurbehörden zu entgehen.
Doch mein eigentliches Thema wird es nicht sein, Heine und sein Verhältnis zum Mittelalter zu untersuchen. Diese Thematik wird nur sekundär durch die bereits

[74] So lassen sich bei ihm auch Kenntnisse der Trobadorlyrik nachweisen, etwa über den Sänger Jaufré Rudel. Diesen lässt er in seinem Gedicht „Geoffroy Rudèl und Melisande von Tripoli“ auftreten. Vgl. Heine: *Romanzero*, DHA 3/1, S. 47.
[75] Die Spuren von Julius Maximilian Schottky (1797-1849) sind heute fast versandet. In der Staatsbibliothek zu Berlin befinden sich noch einige der Veröffentlichungen, die zu seinen Lebzeiten erschienen, u.a. über die Volkslieddichtung. Heine hatte dessen umfangreiche Veröffentlichungen über die mittelalterlichen Literaturzeugnisse interessiert verfolgt. Auf Schottkys Publikationen stützten sich höchstwahrscheinlich Heines Kenntnisse über die mittelhochdeutsche Literatur. Vgl. Heine: *Über Polen*, DHA 6, S. 78f.
[76] Bei Brecht findet sich dieser Verfremdungeffekt etwa in dem Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939). Die überzeitliche Anklage an die unmenschlichen Mechanismen des Kriegs versetzte er in die Zeit des Dreißigjährigen Kriegs. Ralf Schnell verweist generell auf den Vorbildcharakter, den Heine für Brechts Schaffen hatte. Besonders über das gemeinsame Emigrantenschicksal, das beide als verfehmte Autoren ihres Heimatlandes teilten, fühlte sich Brecht mit Heine verbunden. Dies thematisiert Brecht in dem Gedicht *Die Auswanderung der Dichter*, in dem er sich in die Tradition Heines einreiht: „...So Heine und so auch floh/Brecht unter das dänische Strohdach.“ (Ralf Schnell: Heinrich Heine und Bertolt Brecht. Das Exil als poetische Lebensform; in: Heine-Jahrbuch 2002; 41. Jahrgang; hg. v. Joseph A. Kruse; Stuttgart, Weimar 2002; S. 83)

angesprochenen Mechanismen der Verfremdung, der Weiterführung von Motiven eine Rolle spielen.

Mein Thema wird es sein, Heines Verhältnis zur institutionellen Kirche und seine Konzeption des Glaubens anhand seiner politischen Lyrik zu untersuchen. Zunächst werde ich den Aussagen Heines über die Kirche des Mittelalters folgen. Denn gerade durch den großen Zeitabstand leuchten eigene Wünsche und Projektionen auf, klärt sich der Blickwinkel, unter dem Heine die Religionskritik formulierte. Als Ausgangspunkt für seine Kritik an der institutionellen Kirche, hier an der katholischen, wählte er das Mittelalter. Als Erbe lasteten deren Traditionen auf den Menschen seiner Zeit, die sich jedoch unabhängig von den Dogmen der Kirche verstehen sollten.

Die römisch-christliche Kirche im Mittelalter hat vielleicht einen solchen Zustand in den Korporazionen des ganzen Europa begründen wollen und nahm deßhalb alle Lebensbeziehungen, alle Kräfte und Erscheinungen, den ganzen physischen und moralischen Menschen unter ihre Vormundschaft. Es läßt sich nicht läugnen, daß viel ruhiges Glück dadurch gegründet ward und das Leben warm-inniger blühte, und die Künste, wie still hervorgewachsene Blumen, jene Herrlichkeit entfalteten, die wir noch jetzt anstaunen, und mit all unserem hastigen Wissen nicht nachahmen können. Aber der Geist hat seine ewigen Rechte, er läßt sich nicht eindämmen durch Satzungen und nicht einlullen durch Glockengeläute; er zerbrach seinen Kerker und zerriß das eiserne Gängelband, woran ihn die Mutterkirche leitete, und er jagte im Befreyungstaumel über die ganze Erde, erstieg die höchsten Gipfel der Berge, jauchzte vor Uebermuth, gedachte wieder uralter Zweifel, grübelte über die Wunder des Tages, und zählte die Sterne der Nacht. Wir kennen noch nicht die Zahl der Sterne, die Wunder des Tages haben wir noch nicht enträthselt, die alten Zweifel sind mächtig geworden in unserer Seele – ist jetzt mehr Glück darin, als ehemals? Wir wissen, daß diese Frage, wenn sie den großen Haufen betrifft, nicht leicht bejaht werden kann; aber wir wissen auch, daß ein Glück, das wir der Lüge verdanken, kein wahres Glück ist, und daß wir, in den einzelnen zerrissenen Momenten eines gottgleicheren Zustandes, einer höheren Geisteswürde, mehr Glück empfinden können, als in den lang hinvegetirten Jahren eines dumpfen Köhlerglaubens.
(*Reisebilder. Zweyter Theil. Die Nordsee. Dritte Abtheilung*, DHA 6, S. 142)

Dieser Text lohnt die ausführliche Wiedergabe, da in ihm bereits viele Themen seiner Glaubensauseinandersetzung enthalten sind. Heine macht zwar das Zugeständnis, dass die meisten Menschen in ihrer Unfreiheit unter dem „Joch der Kirche“ glücklich gewesen seien und die Kunst durch die Beständigkeit zu höchsten Leistungen gelangte. Aber diese Beengung des Subjekts führt zu der zwangsläufigen Konsequenz, dass der Mensch versucht, die Fesseln der Kirche zu sprengen. In einem an Platons Höhlengleichnis[77] angelehnten Bild ist es der nicht zu

[77] Das Höhlengleichnis stellt den Aufstieg zu den Ideen dar. Die zunächst in der Höhle gesehenen Schatten von Gegenständen werden von den dort gefangenen Menschen für die Wirklichkeit gehalten. Der schmerzhafte, aber emanzipatorische Effekt beginnt für einen dieser Menschen damit, dass er ans Tageslicht gelangt und die wahre Welt erblickt. Zunächst sieht er die Spiegelbilder, dann schweift sein Blick zum Himmel, wo er zuerst die Sterne, später die Sonne erkennt. Diese Erkenntnis weckt im Menschen das unstillbare Verlangen (*ερως*), die Idee des Guten, verkörpert durch die Sonne, zu erkennen. In Heines gleichnishafter Verarbeitung stellt die Kirche nur die Höhle dar: Anstatt die wahre Welt zu entdecken, wird der Mensch von ihr durch Schatten ruhig gestellt.

unterdrückende Wille des Individuums, seine geistige Freiheit zu erlangen und nach Erkenntnis zu streben.
Nach dieser versöhnlich anmutenden Passage spitzt sich der Vorwurf zu und rückt in die Nähe der waltherschen Argumentation. Die dargestellten Vorwürfe der geistigen Unfreiheit fußten auf einer bemutternden Entmündigung, die jedoch nicht intentional durchgeführt wurde. Nun erhebt Heine die Anklage, dass es sich bei diesen vorgeblich guten Absichten um eine mutwillig angelegte Fessel handle, um die eigene Machtgier zu befriedigen und die Menschen zu schwächen. Diese sei nur durch die Entmachtung der katholischen Kirche gelockert worden.

> Auf jeden Fall war jene Kirchenherrschaft eine Unterjochung der schlimmsten Art. Wer bürgte uns für die gute Absicht, wie ich sie eben ausgesprochen? Wer kann beweisen, daß sich nicht zuweilen eine schlimme Absicht beymischte? Rom wollte immer herrschen, und als seine Legionen fielen, sandte es Dogmen in die Provinzen. Wie eine Riesenspinne saß Rom im Mittelpunkte der lateinischen Welt und überzog sie mit seinem unendlichen Gewebe. Generazionen der Völker lebten darunter ein beruhigtes Leben, indem sie das für einen nahen Himmel hielten, was bloß römisches Gewebe war; nur der höherstrebende Geist, der dieses Gewebe durchschaute, fühlte sich beengt und elend, und wenn er hindurchbrechen wollte, erhaschte ihn leicht die schlaue Weberinn, und sog ihm das kühne Blut aus dem Herzen; – und war das Traumglück der blöden Menge nicht zu theuer erkauft für solches Blut? Die Tage der Geistesknechtschaft sind vorüber; alterschwach, zwischen den gebrochenen Pfeilern ihres Colisäums, sitzt die alte Kreuzspinne, und spinnt noch immer das alte Gewebe, aber es ist matt und morsch, und es verfangen sich darin nur Schmetterlinge und Fledermäuse und nicht mehr die Steinadler des Nordens. (*Reisebilder. Zweyter Theil. Die Nordsee. Dritte Abtheilung*, DHA 6, S. 142f.)

Dieser historisch-metaphorische Abriss über die katholische Kirche rechnet mit der Doppelmoral und der Kleingeistigkeit der Institution ab. Trotz der ebenfalls klar artikulierten Positionierung gegen die Kurie setzt Heine größtenteils andere Kritikpunkte, als Walther dies in seinen Sprüchen getan hat. Bei Heine ist das Mittelalter zu einer Projektionsfläche für das 19. Jahrhundert geworden, in welcher die Kirche den Grundstein für die Unfreiheit des Geistes legte. Anknüpfend an die Gedanken der Aufklärung steht nun das Individuum im Mittelpunkt, dessen höchstes Gut seine geistige Freiheit darstellt. Nicht länger ein abstrakter *ordo*-Gedanke und der damit einhergehende Wunsch nach eine Stabilität der Verhältnisse wird angestrebt, sondern das persönliche Glück bestimmt das Ziel des Strebens.
Die auf diesen papstkritischen Abschnitt folgende partielle Revision der Kritik ist symptomatisch für Heines Verarbeitung der facettenreichen Wirklichkeit. Sofort nach einer klaren Stellungnahme wird diese wieder in Frage gestellt, aus einer neuen Perspektive betrachtet. So heißt es weiter:

- Es ist doch wirklich belächelnswerth, während ich im Begriff bin, mich so recht wohlwollend über die Absichten der römischen Kirche zu verbreiten, erfaßt mich plötzlich der angewöhnte protestantische Eifer, der ihr immer das Schlimmste zumuthet; und eben dieser Meinungszwiespalt in mir selbst giebt mir wieder ein Bild von der Zerrissenheit der Denkweise unserer Zeit. Was wir gestern bewundert, hassen wir heute, und morgen vielleicht verspotten wir es mit Gleichgültigkeit.
(*Reisebilder. Zweyter Theil. Die Nordsee. Dritte Abtheilung*, DHA 6, S. 143)

Dieser Textauszug ist ein Musterbeispiel für Heines Vorgehensweise. Auf die schärfste Kritik, folgt die Entschärfung und ironische Distanzierung. Der Leser wird zurückgelassen, ihm sind mehrere Argumentationslinien eröffnet worden, mit denen er sich identifizieren oder von denen er sich distanzieren kann. Aber das Urteil muss er selbst fällen, seinen Standpunkt ermitteln. Diese Vorgehensweise, die einen eigenständig denkenden Leser verlangt, wird sich auch in den nun folgenden analysierten Gedichten zeigen. Im Umgang mit der Lyrik kommt jedoch eine weitere Schwierigkeit hinzu. Statt wie im Prosawerk ist diese sich zuspitzende Argumentation meist auf mehrere Gedichte eines Zyklus' verteilt. Man wird also Heine nicht gerecht, indem man ein Gedicht herausgreift und dieses als repräsentativ für seine intendierte Position darstellt. Heine fordert den Leser heraus, sich die Argumentationsketten aus seinen zusammengestellten Zyklen zu extrahieren, statt sich dogmatisch auf eines der Gedichte zu stützen.[78] Dieser zyklenhafte Zusammenhang macht den Umgang mit den Gedichten unbequem und zeitaufwendig und lässt seine Lyrik zu einer „Wunde" werden.[79] Heine setzte sich ausführlich mit der Kompilation seiner Gedichte auseinander, beeinflusst die zyklische Anordnung doch die Wirkung der einzelnen Gedichte. Bewusst werden Gedichte verbunden, die sich in Teilen widersprechen, sich einerseits dem Leid ergeben, sich andererseits dagegen auflehnen. Erst im Zusammenhang ist diese Dimension zu erschließen, die Karl-Josef Kuschel als „Textorganismus" beschreibt, von dem man „nichts herausisolieren darf, [da] bei

[78] Hauptsächlich auf diese isolierende Lesart sind die unterschiedlichen Interpretationen seiner Position zurückzuführen. So finden sich vor allem in älteren Analysen vorbehaltlose Anklagen gegen seine Religionsverarbeitung: „Verletzend wirkt der Spott, den er über alles Heilige ausgießt [...]." (Gotthold Klee: Deutsche Literaturgeschichte; hg. und fortgeführt von Dr. Willy Scheel; 25. A.; Leipzig 1927; S. 192) Seit den 80er Jahren wurde dieses Bild revidiert. Heine avancierte zum theologischen Denker; Bücher mit Titeln wie Hans Hübners *Der freche und der fromme Poet* (2005) oder Ferdinand Schlingensiepens *Heinrich Heine als Theologe* (1981) entstanden, wobei es in dem ersterwähnten Buch bereits in der Einleitung heißt: „Auch der Theologe kann von Heines Theologisieren lernen!" (Hans Hübner: Der freche und fromme Poet. Heinrich Heine und sein Glaube; Neukirchen-Vluyn 2005; S. V)

[79] „Die Wunde jedoch ist Heines Lyrik." Mit diesem berühmt gewordenen Satz charakterisierte Adorno das lyrische Werk des Dichters. Obwohl seine Kritik am marktorientierten und heimatlos-jüdischen Autor wohl etwas einseitig ist, erkennt Adorno die Schwierigkeiten im Umgang mit seiner Lyrik. Auch er betont den Anspruch Heines auf individuelles Glück – „Heine der Individualist [...] Seine Idee sinnlicher Erfüllung begreift die Erfüllung im Auswendigen mit ein, eine Gesellschaft ohne Zwang und Versagen" – und verweist auf die Unmöglichkeit der Pauschalkategorisierung seines Standpunktes, indem er pointiert Heines politische Vereinnahmung kritisiert und die Wechselhaftigkeit seiner Orientierung mit dem Satz beschreibt: „Politisch war Heine ein unsicherer Geselle [...]". Theodor W. Adorno: Die Wunde Heine; in: Derselbe: Gesammelte Schriften; Bd. 11; hg. v. Rolf Tiedemann; Frankfurt am Main 1974; S. 96.

Heine immer alles gleichzeitig präsent [ist]: die Erfahrung und die Gegenerfahrung, die Texte und Gegentexte."[80]
Ich konzentriere mich, wie schon in der Einleitung dargelegt, auf einen Gedichtband seiner letzte Lebensphase: den *Romanzero*. Dieser ist von der fortschreitenden Krankheit gekennzeichnet, durch welche Heine seit 1848 ans Bett gefesselt war. Diese Zeit bezeichnete er selbst sarkastisch als die seiner „Matratzengruft" (Nachwort *Romanzero*, DHA 3/1, S. 177). Ich habe den Gedichtband *Romanzero* deshalb ausgewählt, da Heine unter diesen persönlich schwierigen Umständen häufig die Religion in den Mittelpunkt seiner Gedichte stellte.

II.2 Der Gedichtband *Romanzero* und dessen Nachwort

Die einundsechzig Gedichte des *Romanzero* entstanden nach eigenen Aussagen Heines größtenteils zwischen 1848/49 und 1851, einige wenige waren bereits vorher in anderer Form zur Veröffentlichung gekommen. Der Band erschien im Oktober 1851 und eröffnete das aus heutiger Sicht so genannte Spätwerk Heinrich Heines. Seinen eigenen Aussagen zufolge begründete es einerseits die „dritte Säule meines lyrischen Ruhmes"[81], während er andererseits etwa ein Jahr später resigniert bekannte, dass seine neuen Gedichte „weder die künstlerische Vollendung, noch die innere Geistigkeit, noch die schwellende Kraft meiner früheren Gedichte"[82] haben. Die Arbeiten an den Gedichten lagen zum größten Teil in der Zeit nach 1848, also bereits nach dem Ausbruch seiner Krankheit, und – wie Heine schmerzlich zu seiner Krankheit parallel setzte – nach der Revolution 1848, deren unmittelbare politische Wirkung schnell verpufft war.[83] Alles in allem war es eine Zeit der persönlichen Desillusionierung.
Der Druck des Werkes wurde von seinem Verleger Campe schnell auf den Weg gebracht und Heine gegen 6000 Mark Banco sofort ausgezahlt.[84] Eine intensive Werbekampagne seitens des Verlegers und die treue Leserschaft im deutschsprachigen Raum sicherten dem Band einen enormen Erfolg: Bereits die

[80] Karl-Josef Kuschel: Gottes grausamer Spaß? Heinrich Heines Leben mit der Katastrophe; Düsseldorf 2002; S. 13.
[81] Helmut Koopmann: Heines ‚Romanzero'; in: Zeitschrift für deutsche Philologie 97 (1978); Sonderheft; S. 52.
[82] Ebd.
[83] Vgl. hierzu Wolfram Siemann: Die deutsche Revolution von 1848/49; Frankfurt am Main 1985.
[84] Zum Vergleich: Dieser Wert hätte 1975 einem Gegenwert von 72 000 DM entsprochen. (Gerhard Höhn: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk; 3. überarb. u. erw. A.; Stuttgart, Weimar 2004; S. 135)

erste Auflage, die im Oktober 1851 ausgeliefert wurde, war vor der Veröffentlichung vergriffen und die nächsten vier Auflagen folgten binnen zweier Monate, sodass in dieser Zeit rund 20.000 Exemplare gedruckt wurden.[85] Jedoch geriet der Anfangserfolg durch Verbote und negative Kritiken bald ins Stocken und eine fünfte Auflage erschien erst nach Heines Tod im Jahre 1859.
Das Werk besteht aus drei Teilen: den *Historien*, den *Lamentazionen* und den *Hebräischen Melodien*. Es ist geprägt von den Gedanken eines todkranken Dichters, der weiß, dass er bald sterben wird.[86] In seinem Nachwort schreibt er resigniert:

> Man hat mir längst das Maß genommen zum Sarg, auch zum Nekrolog, aber ich sterbe so langsam, daß solches nachgrade langweilig wird, für mich wie für meine Freunde. Doch Geduld, alles hat sein Ende. Ihr werdet eines Morgens die Bude geschlossen finden, wo Euch die Puppenspiele meines Humors so oft ergötzten. (DHA 3/1, S. 177f.)

Im Nachwort des *Romanzero* geht Heine ausführlich auf seine Krankheit, sein Leiden und den Beginn seines körperlichen Zusammenbruchs ein.[87] Das Zurückgeworfensein auf sein menschliches Leiden und die Desillusionierung politischer Hoffnungen lassen vor allem religiöse Themen in den Vordergrund treten. Diese waren zwar schon immer Bestandteil seiner Metaphorik gewesen, wurden nun aber zum expliziten Gegenstand seiner Betrachtungen. Zu einem kulturell-

---

[85] Bei dieser „Marktware Heine“ setzt Adorno mit seiner Kritik am vorgeblich autonomen Künstler an. Im Gegensatz zur Abhängigkeit von einem Mäzen, auf den etwa Walther von der Vogelweide angewiesen war, ist Heine der vorgeblich freie Schreiber. Dieser sei jedoch genauso, nur anonymer, von seiner Leserschaft abhängig: „Denn seit es bürgerliche Kunst gibt derart, dass die Künstler ohne Protektoren ihr Leben erwerben müssen, haben sie neben der Autonomie ihres Formgesetzes insgeheim das Marktgesetz anerkannt und für Abnehmer produziert. Nur verschwand solche Abhängigkeit hinter der Anonymität des Marktes.“ Gerade Heine habe durch die „Willfährigkeit seiner Gedichte“ nicht sich selbst, sondern lediglich die Leserschaft befriedigen wollen (Theodor W. Adorno: Die Wunde Heine; a.a.O.; S. 97).
Adorno vertritt hier eine einseitige Position, da Heine zum größten Teil von den regelmäßigen Zahlungen seines wohlhabenden Onkels Salomon Heine lebte und nicht von seinen literarischen Einkünften. Interessant ist allerdings der Punkt, dass sicherlich auch die potentielle Leserschaft im Schreibprozess eine Rolle spielte, wenn auch auf eine weniger direkte Weise, als es bei Walther der Fall war. Im Nachwort des *Romanzero* bedauert Heine den durch seinen herannahenden Tod bevorstehenden Abschied von seinem „theure[n] Leser“. Dieser wird ihm zum persönlich anteilnehmenden Wesen: „Eine gewisse Rührung beschleicht mich bey diesem Gedanken; denn ungern trenne ich mich von dir. Der Autor gewöhnt sich am Ende an sein Publikum, als wäre es ein vernünftiges Wesen. Auch dich scheint es zu betrüben, daß ich dir Valet sagen muß; du bist gerührt, mein theurer Leser, und kostbare Perlen fallen aus deinen Thränensäckchen.“ (DHA 3/1, S. 181)

[86] Es sei hier nur kurz auf die Krankheitsgeschichte verwiesen. Fest steht, dass Heine seit seiner Studentenzeit von Krankheiten begleitet war. Nach immer wiederkehrenden Lähmungserscheinungen griff ab 1847 eine Rückenmarkserkrankung immer stärker seinen Körper an, seit seinem Zusammenbruch 1848 überfielen Lähmungen den gesamten Körper. Die beständigen Schmerzen wurden durch Schmerzmittel, vor allem Morphium und Opium, zu betäuben versucht. Die Spekulationen über die Krankheitsursache, ob es sich nun um die Spätfolgen einer Syphiliserkrankung oder um eine tuberkulöse Infektion gehandelt habe, sind für meine Arbeit unerheblich. Verwiesen sei nur auf die Forschungsliteratur zu diesem Thema, etwa Henner Montanus: Der kranke Heine; Stuttgart u.a. 1995.

[87] Bereits im zweiten Satz erklärt Heine der Leserschaft in sehr persönlicher Weise den Entstehungshintergrund seiner Gedichte: „Mit wenigen Ausnahmen schrieb ich sie während der letzten drey Jahre, unter mancherley körperlichen Hindernissen und Qualen.“ (DHA 3/1, S. 177) Durch das Leiden erschöpft, gibt sich Heine versöhnlicher: „Ich hatte damals noch etwas Fleisch und Heidenthum an mir, und ich war noch nicht zu dem spiritualistischen Skelette abgemagert, das jetzt seiner gänzlichen Auflösung entgegenharrt.“ (DHA 3/1, S. 177)

gesellschaftlichen Interesse an religiösen Fragen kam nun der Wunsch nach einem persönlichen, helfenden Gott, von dem er aber auch Rechenschaft für sein Leiden forderte. Heine schwankte zwischen Nähe und Distanz zu Gott, indem er sich einerseits leidenschaftlich zu ihm bekannte, andererseits lediglich seine eigene Hilflosigkeit für diese Wende verantwortlich machte und ironisch mit seinem „neuen Bekenntnis“ spielte.

Wenn man nun einen Gott begehrt, der zu helfen vermag – und das ist doch die Hauptsache –, so muß man auch seine Persönlichkeit, seine Außerweltlichkeit und seine heiligen Attribute, die Allgüte, die Allweisheit, die Allgerechtigkeit u.s.w. annehmen. Die Unsterblichkeit der Seele, unsre Fortdauer nach dem Tode, wird uns alsdann gleichsam mit in den Kauf gegeben, wie der schöne Markknochen, den der Fleischer, wenn er mit seinen Kunden zufrieden ist, ihnen unentgeltlich in den Korb schiebt. Ein solcher schöner Markknochen wird in der französischen Küchensprache *la réjouissance* genannt, und man kocht damit ganz vorzügliche Kraftbrühen, die für einen armen schmachtenden Kranken sehr stärkend und labend sind. Daß ich eine solche *réjouissance* nicht ablehnte und sie mir vielmehr mit Behagen zu Gemüthe führte, wird jeder fühlende Mensch billigen. (DHA 3/1, S. 179f.)

Deutlich entspringt der Gott aus seinem Geist, wird zu einer personalisierten Lebensbewältigungsstrategie, die ihm hilft und Trost spendet.
Deutlich distanziert er sich jedoch von jeglicher Kirchlichkeit, denn die persönliche Entscheidung für einen Gott gehört nicht zwangläufig zu einer Vereinnahmung durch die institutionelle Kirche.

Ausdrücklich widersprechen muß ich jedoch dem Gerüchte, als hätten mich meine Rückschritte bis zur Schwelle irgendeiner Kirche oder gar in ihren Schooß geführt. Nein, meine religiösen Ueberzeugungen und Ansichten sind frey geblieben von jeder Kirchlichkeit; kein Glockenklang hat mich verlockt, keine Altarkerze hat mich geblendet. Ich habe mit keiner Symbolik gespielt und meiner Vernunft nicht ganz entsagt. (DHA 3/1, S. 180)

Gerhard Höhn fasst diese Äußerungen Heines treffend mit den Worten „[r]eligiöse Kehre und antidogmatische Kontinuität“[88] zusammen. Wichtig bleibt immer noch das denkende Subjekt, das durch unerhörtes Leiden an die Grenzen der Rationalität getrieben wurde und nun Schutz und Trost in einer spirituellen Entgrenzung sucht, dies allerdings losgelöst von jeglichen Glaubensdogmen der Religionen.[89]

[88] Gerhard Höhn: Heine-Handbuch; a.a.O.; S. 139.
[89] Nicht anschließen kann ich mich Schlingensiepens Einschätzung von „Heine als Anwalt der Religionen“ (Ferdinand Schlingensiepen: Heinrich Heine als Theologe. Ein Textbuch; München 1981; S. 135). Gerade gegen solche Formen der Vereinnahmung spricht sich Heine doch wiederholt aus.

II.2.1 Religionskritik: Resignation und Auflehnung im *Lazarus*

Resignation und Auflehnung – dies sind die Stichwörter, die Heines Spätwerk kennzeichnen und mithin als Charakteristika seiner „religiösen Kehre“ gelten können. Sie prägen auch den *Lazarus*-Zyklus.
Der Unterzyklus des *Lazarus* findet sich im ersten der drei bereits genannten Zyklen des *Romanzero*, in den *Lamentazionen*. Der *Lazarus* besteht aus 20 Gedichten. Sie wurden im darauffolgenden Gedichtband *Gedichte. 1853 und 1854* durch 17 weitere Gedichte unter dem Titel *Zum Lazarus* erweitert. Es war, wie man Heines *Nachlass* entnehmen kann, sogar angedacht, die Figur auszubauen.[90] Ich konzentriere mich auf den *Lazarus* des *Romanzero* und werde einerseits einzelne Gedichte aus diesem Zyklus analysieren, andererseits auf die Zusammenhänge der Gedichte im Zyklus eingehen.
Bereits der Titel des Zyklus' – *Lamentazionen* – nimmt Bezug auf die Bibel und verweist auf die Jeremias zugeschriebenen Klagelieder (*Lamentationes Jeremiae Prophetae*) im Alten Testament. Besonders im dritten dieser insgesamt fünf Lieder berichtet ein lyrisches Ich von seinen persönlichen Erfahrungen im Leiden und seiner Hoffnung auf Jahwes Erbarmen. Mit folgenden Versen beginnt die biblische Klage:

> Ich bin der Mann, der Leid erlebt hat /
> durch die Rute seines Grimms.
> Er hat mich getrieben und gedrängt / in
> Finsternis, nicht in Licht.
> Täglich von neuem kehrt er die Hand /
> nur gegen mich.
> Er zehrt aus mein Fleisch und meine
> Haut, / zerbrach meine Glieder,
> umbaute und umschloss mich / mit dem Gift
> und Erschöpfung.[91]

In diesen Bezugsrahmen setzt Heine nun den Lazarus, eine Figur des Neuen Testaments, und stellt eine Parallelität zu dessen Leiden her. Zwischen Leid, Zweifel, Abschied, Schmerz und Zorn gegen die Ungerechtigkeit Gottes spannt er seine Themen, verarbeitet diese analog zu den Klageliedern. In einer Art Triade vereinigt er so das Leiden aus Altem und Neuem Testament mit seinen persönlichen

[90] Abgedruckt sind diese zu Heines Lebzeiten nicht mehr veröffentlichten Gedichte in DHA 3/1, S. 346ff. Dreizehn dieser Gedichte wurden noch von Heine selbst unter den *Lazarus* gestellt, weitere später als thematisch verwandt zugeordnet.
[91] Klgl 3,1ff.

Erfahrungen.[92] Der *Lazarus* wird von einem lyrischen Ich zusammengehalten, das sich mit Krankheit, Armut und Isolation auseinandersetzt. Der Ton schwankt zwischen wehmütigen Erinnerungen an vergangene Liebe und bitteren Anklagen gegen die Mitmenschen und das unnötige Leid in der Welt.
Die Leitmetaphern der Klagelieder werden durch die Lazarus-Figur erweitert, indem durch ihren Namen Themen von Tod, Auferstehung und Aussätzigkeit hinzutreten. Dabei lassen sich zwei Überlieferungsstränge aus der Bibel unterscheiden: In Joh 11, 1-44; 12, 1ff. wird Lazarus von Betanien von seinem Freund Jesus wieder zum Leben erweckt. Dagegen handelt es sich in Lk 16, 19-31 um das Gleichnis vom reichen Mann, der gottlos stirbt und damit verdammt ist, und vom armen Lazarus, der als Aussätziger mit Geschwüren bedeckt, aber im Glauben an Gott sein Leben beendet und durch seine Frömmigkeit Eingang in den Himmel findet. Beiden biblischen Gestalten ist das Leiden gemeinsam, das einem höheren Ziel dient: einen Beweis für die Allmacht Gottes zu liefern.[93] Krankheit ist in der Verkörperung des Lazarus' nicht Ausdruck einer Sünde; an ihr manifestiert sich vielmehr die göttliche Auserwähltheit.
Heine präzisiert nicht, auf welche der beiden biblischen Gestalten er sich bezieht, vielmehr scheinen sie ineinander zu verschwimmen. Überhaupt lehnt er sich nur gleichnishaft in der Wahl der Themen an die Überlieferung an. Die Figur bietet die Folie für sein eigenes Leiden. Seit Jahren war er ans Bett gefesselt, nun, nach dem Tod seines Onkels Salomon Heine 1844, war ein erheblicher Teil seines Auskommens durch die Verwandten in Hamburg gekürzt worden und die Weiterzahlungen waren außerdem an Forderungen gebunden, wie der des Schreibverbots über Familienangehörige.
Joseph A. Kruse verweist außer der Bibel als Quelle der Lazarus-Figur auf die unmittelbare Wohnumgebung Heines. Heines „Matratzengruft" begann im Mai 1848. Seit September wohnte er in der rue d'Amsterdam Nr. 50 (heute 54), in der er bis zum August 1854 leben sollte. Diese Straße kreuzte nicht weit von seiner Wohnung

[92] Trotz der vielen biografischen Bezüge möchte ich mich ausdrücklich gegen eine Gleichsetzung des lyrischen Ichs mit der Person Heines aussprechen. Tatsächlich enthalten die Gedichte viele persönliche Aussagen, die sich auch in seinen Briefkontakten bestätigt finden. Wie sich aber bereits durch Zyklus und Unterzyklus andeutet, wählt Heine hier einen heilsgeschichtlichen Rahmen, bedient sich Rollen, mit denen er sich von Gedicht zu Gedicht auseinandersetzt; sicherlich als Teil seiner Persönlichkeit, nicht aber als deren Abbild.
[93] Als Lazarus von Betanien, ein Jünger Jesu, erkrankte, rechtfertigte Jesus die Krankheit mit den Worten: „Diese Krankheit wird nicht zum Tod führen, sondern dient der Verherrlichung Gottes [...]." (Joh 11,4) Der Körper des armen Lazarus' war, bedingt durch seine Armut, mit Geschwüren überzogen: „Als nun der Arme starb, wurde er von den Engeln in Abrahams Schoß getragen." (Lk 16,22)

die rue Saint-Lazare, die zu dem ehemaligen Aussätzigenheim Saint-Lazare führte.[94] Dieses Leprosenheim war spätestens im frühen 12. Jahrhundert gegründet worden. Der Schutzpatron der Aussätzigen ist der arme Lazarus; sein Name führte ebenfalls zur Bezeichnung von Militärkrankenhäusern (Lazarette).[95]
So beinhalten der Titel und die ihm zugeordneten Gedichte eine für Heine typische Mehrdeutigkeit: Vom individuellen Schicksal ausgehend erhebt er den Zyklus zu einer metaphysischen Sinnsuche. Analog zum Lazarus thematisiert Heine seine persönliche Hilfsbedürftigkeit, überträgt diese aber auch auf soziale und politische Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft.

Das erste Gedicht trägt den Titel *Weltlauf* und nimmt Bezug auf die Figur des armen Lazarus. Es thematisiert die Geldsorgen der meisten, während sich in den Händen einiger weniger Menschen das Geld und der Besitz befinden. Diese (ungerechte) Verteilung des Geldes wird provokativ zu einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit – dem *Weltlauf* – erklärt. Der Neologismus „Weltlauf" spielt zum einen mit dem Wort „Wettlauf", zum anderen mit dem Sprichwort „Das ist der Lauf der Welt". Heine wandelt gleich in der ersten Strophe ein Bibelzitat ab, in dem es ursprünglich heißt: „Wer hat, dem wird gegeben werden; wer aber nicht hat, dem wird auch noch das weggenommen, was er hat." (Lk 19,26) Er nimmt ihm jedoch die rätselhafte Dimension und spitzt sie zu einer Anklage gegen diese Gesetzmäßigkeit zu:

> Hat man viel, so wird man bald
> Noch viel mehr dazu bekommen.
> Wer nur wenig hat, dem wird
> Auch das Wenige genommen. (DHA 3/1, S. 105)

Nun erklären sich die Assoziationen zum Titel. Es geht um Besitzverhältnisse, die in einer Art „Wettlauf" nur wenigen zukommen und diese „Gesetzmäßigkeit" wird resigniert zum Lauf der Welt erklärt.

---

[94] Die Wohngegend und die allgemeine Bekanntheit der Lazarus-Legende scheinen für Heines Motivwahl vordergründiger als die Bibellektüre gewesen zu sein, denn Joseph A. Kruse verweist auf den Umstand, „[d]ass in der Bibel aus Heines Privatbibliothek just diese Seiten gar nicht aufgeschnitten sind" (Joseph A. Kruse: Heinrich Heine – Der Lazarus; in: Gerhard Höhn (Hg.): Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile; Frankfurt am Main 1991; S. 260).

[95] Für Heine scheint der Name auch mit Geschlechtskrankheiten assoziiert gewesen zu sein. So lässt sich nachlesen: „Ach! das ist alles sehr hübsch und spaßhaft, und die Leute lachen dabei; aber ich, wenn ich heimlich bedenke, wo dergleichen Lustspiel in der Wirklichkeit endet, nämlich in den Gossen der Prostitution, in den Hospitälern von St.-Lazare, auf den Tischen der Anatomie, wo der Carabin nicht selten seine ehemalige Liebesgefährtin belehrsam zerschneiden sieht ... Dann erstickt mir das Lachen in der Kehle, und fürchtete ich nicht, vor dem gebildetsten Publikum der Welt als Narr zu erscheinen, so würde ich meine Tränen nicht zurückhalten." (Heine: *Über die französische Bühne*; in: Werke und Briefe in zehn Bänden; Bd. 6; hg. v. Hans Kaufmann, 2. A.; Berlin, Weimar 1972; S. 20)

Während sich aber der biblische Lazarus in das von Gott für ihn bestimmte Schicksal, den Lauf der Welt, ergibt, bricht das lyrische Ich sarkastisch mit dieser Ergebenheit. Sie wird als eine gesellschaftliche Konvention entlarvt, die mit einer bewusst gewollten Geringschätzung verbunden ist und mit der Verdrängung der Armen als den Unterlegenen im Wettlauf um das Geld. Provokativ wendet sich das lyrische Ich in der zweiten Strophe an den Leser und fordert ihn auf:

> Wenn du aber gar nichts hast,
> Ach, so lasse dich begraben –
> Denn ein Recht zum Leben, Lump,
> Haben nur die etwas haben. (DHA 3/1, S. 105)

Die Anklage finanzieller Ausgeschlossenheit wird in Heines Spätwerk zum regelmäßig wiederkehrenden Motiv.
Auf der formalen Ebene findet man einen ähnlichen Aufbau bei Walther in seinem kirchenkritischen Spruch Sch. VI 6./L. 33,11. Zunächst erfolgt eine vorgebliche Solidarisierung und Identifikation mit dem dargestellten Wert – bei Heine mit der Gesellschaftsordnung, bei Walther mit der Geistlichkeit (*Wir klagen alle und wizzen doch nicht, waz uns wirret*). In der zweiten Strophe und analog dazu im zweiten Teil des Spruchs wird die Fiktion zugunsten einer scharfen Anklage entlarvt, indem das lyrische Ich sich nachfolgend zu erkennen gibt und sich von der Aussage distanziert. Damit wird die Allgemeingültigkeit des Erstgesagten als ironischer Sprechakt entlarvt. Heine steigert die Anklage, indem er anders als Walther nicht ein lyrisches Ich sprechen lässt, sondern direkt auf den Leser verweist (*du*). Dieser wird rüde auf die Möglichkeit seines freiwilligen Todes hingewiesen, um der Welt nicht „auf der Tasche zu liegen“.

Die Beleidigung „Lump“ wird durch den Titel *Lumpenthum* des fünftens Gedicht des Zyklus’ wieder aufgenommen. Inhaltlich erfolgt nun allerdings keine ironische Entlarvung mehr, sondern die Gesellschaft wird offen angeklagt. Heine bedient sich der Bedeutungsnuancen des Wortfeldes „Lump“. Die Bezeichnung „Lump“ versteht sich in der ersten Strophe noch als Beschimpfung eines unehrlichen Menschen. Dabei verweist die Wortfamilie auf den Ursprung dieser durch die Gesellschaft hervorgerufenen Unehrlichkeit. In der Substantivierung entsteht der Neologismus „Lumpenthum“, der sich nun aber auf die tatsächliche wirtschaftliche Verarmung bezieht. Assoziativ werden so Wortfelder bemüht, welche das Bedingungsgefüge von Armut und Krankheit aufzeigen. Die schmerzliche Abhängigkeit vom Wohlwollen der

Wohlhabenden wird hier in Form eines belehrenden Gesprächs an ein „Kind“[96] dargestellt:

> Die reichen Leute, die gewinnt
> Man nur durch platte Schmeicheleyn –
> Das Geld ist platt, mein liebes Kind,
> Und will auch platt geschmeichelt seyn. (DHA 3/1, S. 108)

Depression und Demütigung führen zu einer Verbitterung über die Welt. Im Gegensatz zu den selbstbewussten Geldforderungen eines Walthers von der Vogelweide kann sich das lyrische Ich in seinen Lohnforderungen an keine Instanz wenden. Wie schon Walther, so betont auch Heine den Zusammenhang von realer Dichterexistenz und poetischem Werk. Erst die existentielle Absicherung bietet die Grundlage für die Kunst und das Leben überhaupt. Dabei wird aber das Maß an Autonomie, die dem Subjekt zugestanden wird, durch die Abhängigkeit vom Geldgeber bestimmt. Selbst die Grundversorgung hängt davon ab, wie sehr sich das Subjekt vor dem Geldgeber erniedrigt und in der existentiellen Abhängigkeit sogar die Kunst verrät.

> Das Brod ist theuer dieses Jahr,
> Jedoch die schönsten Worte hat
> Man noch umsonst – Besinge gar
> Mäcenas Hund, und friß dich satt! (DHA 3/1, S. 108)

Die wahre Kunst wird durch den Dienst an einem „göttlich goldenen Kalb“ (vgl. Ex 32) zu einem Götzendienst, verrät ihre Ideale. Dieser Verrat an der Kunst wird mit dem Verrat der Kirche an der Religion gleichgesetzt.

> Das Weihrauchfaß, das schwinge keck
> Vor jedem göttlich goldnen Kalb;
> Bet’ an im Staub, bet’ an im Dreck,
> Vor allem aber lob’ nicht halb. (DHA 3/1, S. 108)

So erbringt die Kirche durch das Schwingen des Thuribulums (Rauchfasses) das Kreuzesopfer, erbringt dies aber nicht Gott, sondern „jedem göttlich goldnen Kalb“. Der Verrat der Kirche an ihren Gläubigen und ihren Glaubensdogmen ist entlarvt. Sie unterstützt die bestehende Gesellschaftsordnung, die imperativisch die Menschen erniedrigt und bricht („Bet’ an“).

[96] Mit der Anrede „Kind“ kann dabei durchaus auch eine Frau gemeint sein. So redet Heine in Bezug auf seine Frau Mathilde häufig von einem Kinde, das vor der Welt beschützt werden muss, so etwa auch in *Gedächtnißfeyer*: „Geht spazieren auf Montmartre/Mit Paulinen Frau Mathilde./[…] Süßes, dickes Kind, du darfst/Nicht zu Fuß nach Hause gehen;“ (*Romanzero*, DHA 3/1, S. 114).

Selbstbewusst fordert das lyrische Ich nun im Gedicht *Rückschau* seinen Platz im Himmel, sozusagen als Entschädigung für die Ungerechtigkeit des Lebens. Sehnsuchtsvoll erinnert es sich noch einmal an die reichen Sinneserfahrungen der Welt:

> Ich habe gerochen alle Gerüche
> In dieser holden Erdenküche;
> Was man genießen kann in der Welt,
> Das hab' ich genossen wie je ein Held! (DHA 3/1, S. 106)

In diesem Gedicht klingen Heines Sympathien für den Saint-Simonismus an, mit dem er erstmals 1832 in Berührung gekommen war. Der Saint-Simonismus war eine frühsozialistische Bewegung, die auf C. H. de Rouvroy, Graf von Saint-Simon, zurückging. Dieser begründete eine „Menscheitsreligion", die sich an dem Glück auf Erden orientierten sollte, und verzichtete auf alle Dogmen bis auf die Vorstellung eines persönlichen Gottes und die praktische Liebe zu den Armen.
Ähnliche Motive des individuellen Anspruchs auf Glück tauchen auch im Gedicht auf. Die Vielfalt der Welt zeichnet sich dabei durch eine solche Lebensfülle aus, dass sie im Rückblick bereits paradiesische Zustände vorwegnimmt, so „flogen gebrat'ne Tauben in's Maul" (Z. 18), Engel brachten Champagnerflaschen herbei. Doch alle diese weltlich-genüsslichen Träume entlarven sich als „Visionen, Seifenblasen" (Z. 21). Die Ziele sind utopisch, haben keinen langen Bestand.
In symmetrischer Gegenüberstellung folgt eine trübe Schilderung des tatsächlichen Zustandes, auf die mit dem mehrfach wiederholten Wort „jetzt" verwiesen wird. Krankheit, Armut und Selbstverachtung kennzeichnen den zweiten Teil des Gedichts: „Die Glieder sind mir rheumatisch gelähmt" (Z. 23), „[u]nd grausam von den Wanzen gebissen" (Z. 28), „[i]ch glaube sogar, ich musste betteln" (Z. 32).
Die einzige dauerhafte Alternative zum Leben bietet nur das Grab, keine Gesellschaftsutopie. Bei dessen Schilderung fehlen jegliche Emotionen oder Sinneseindrücke; das Bedürfnis nach dem Tod ist lediglich gekennzeichnet durch eine tiefe Müdigkeit. Selbstbewusst prophezeit das lyrische Ich den geistlichen Vertretern ein Wiedersehen im Himmel, ein Affront, den Heine noch seinen Gegnern widmete.

Jetzt bin ich müd' vom Rennen und Laufen,
Jetzt will ich mich im Grabe verschnaufen.
Lebt wohl! Dort oben, ihr christlichen Brüder,
Ja, das versteht sich, dort sehn wir uns wieder. (DHA 3/1, S. 106)

Trotz vieler autobiografischer Bezüge handelt sich um eine fiktiv-subjektive Gegenüberstellung von einst und jetzt, worauf schon Alberto Destro[97] verwiesen hat. Zu keinem Zeitpunkt befand sich Heine in solch einer ärmlichen Verfassung wie sie im Gedicht beschrieben ist. Vielmehr erwachsen die Gedichte aus einer sozialpolitischen Intention, die zwar im subjektiven Erlebnishorizont des Dichters ihren Ausgang findet, aber eine Anklage an die gesamtgesellschaftliche Ordnung darstellt.
Der Eingang der Seele in den Himmel ist ein immer wiederkehrender Topos. Im herannahenden Tod stellte Heine wiederholt die Frage nach der Vereinbarung von Vergänglichkeit und Ewigkeit. Teils suchte er dabei Halt in der christlichen Heilsversprechung, teils brach er mit dieser ironisch. Dabei schwankte er zwischen ergebener Hoffnung und rationalen Erwägungen. Immer wieder versuchte Heine sich der Frage der Unsterblichkeit der Seele nach dem Tod anzunähern.

Das dreistrophige Gedicht *Fromme Warnung* beginnt mit der persönlichen Ansprache an die „[u]nsterbliche Seele" (DHA 3/1, S. 110). Wie in einer Art Einweisung wird dieser Seele nun ihre letzte Reise erklärt, damit sie keinen Schaden erleide. Doch wer hat die Allmacht, eine solche Instruktion zu erteilen? Der Sprecher gibt sich nicht zu erkennen, kennt aber die himmlische Sphäre genau und beschreibt nach dem „Weg durch Tod und Nacht" (DHA 3/1, S. 110) die Ankunft vor dem Himmelstor detailliert:

Am goldnen Thore der Hauptstadt des Lichts,
Da stehen die Gottes-Soldaten;
Sie fragen nach Werken und Thaten,
Nach Namen und Amt fragt man hier nichts. (DHA 3/1, S. 111)

Analog zur weltlichen Vorstellung wird hier eine Stadt beschrieben, die jedoch nicht von Stadtwächtern, sondern von himmlischen Soldaten bewacht wird.[98] Die Seele wird in der dritten Strophe durch Personalisierung zum Pilger, der nach seiner Reise ans Ziel gelangt ist und sich nun auf ein häusliches Glück freuen kann.

[97] DHA 3/2, S. 810.
[98] Vgl. Salomo; V. 2-5.

Am Eingang läßt der Pilger zurück
Die stäubigen, drückenden Schuhe –
Kehr' ein, hier findest du Ruhe,
Und weiche Pantoffeln und schöne Musik. (DHA 3/1, S. 111)

Zunächst wird die Befreiung von den irdischen Qualen durch das Ablegen der beengenden Schuhe dargestellt. Die Seele entledigt sich jeglicher Drangsal und folgt dem ewigen Ruheversprechen. Auf dieses Versprechen folgt in der letzten Zeile die Opposition. Hier bricht die Kleinbürgerwelt ein, die Ablehnung oder zumindest Enttäuschung hervorruft. Deutlich wird der Bruch mit dieser Paradiesvorstellung auch durch die Reimstruktur. Der sonst durchgängig reine umarmende Reim (a – b – b – a) wird aufgebrochen: Die Geborgenheit und Abgeschlossenheit suggerierende Struktur wird durch die Dissonanz von *zurück – Musik* nicht in die versprochene himmlische Sphäre enthoben.
Irritiert bleibt der Leser zurück, da so keine konventionelle Vorstellung des Paradieses aussieht. Diese Irritation wird bereits durch den Titel hervorgerufen, der wiederum dieses Unbehagen als Oxymoron formuliert: *Fromme Warnung*. Die Stilfigur fungiert als eine Art Achtungszeichen, das auf Widersprüchlichkeiten verweist. Dieses versprochene Paradies ist kein Erfüllendes, verspricht aber immerhin die Loslösung von irdischer Pein.[99]

Die Viefalt der Gefühle entspringt dagegen aus der Welt. Hier wird die gesamte Bandbreite aus Witz, Schmerz, Verletzung und Sarkasmus fühlbar; Beleidigungen werden ausgesprochen, die Schönheit wird gepriesen. Das Gedicht *Unvollkommenheit* geht der *Frommen Warnung* voran und reiht bunte Bilder der Mangelhaftigkeit der Geschöpfe aneinander. Mit diesem Motto beginnt das Gedicht:

Nichts ist vollkommen hier auf dieser Welt.
Der Rose ist der Stachel beygestellt (DHA 3/1, S. 109)

Diesem folgen nun eine Reihe von Beispielen, an welchen die fehlende Perfektion demonstriert wird. Der Witz der Aufzählung besteht in der fehlenden Hierarchisierung der Beispiele, sodass es zu gewollt komischen Zusammenstellungen kommt, die sich

[99] Das Gedicht steht motivisch und wahrscheinlich auch entstehungsgeschichtlich dem Gedicht *Himmelfahrt* (*Gedichte.1853 und 1854*, DHA 3/1, S. 207ff.) nahe. Dieses führt aus, was in *Fromme Warnung* nur angedeutet wird: Langeweile, chrsitliches Gutdünken ohne verlässliche Versprechungen und Zensur der eigenen Gedanken setzen sich selbst noch im Himmel fort.

an sprichwörtliche Redewendungen[100], allgemeine Lebensweisheiten und literarische Satire anlehnen. Wie schon häufig in seinem literarischen Werk bedient sich Heine auch der Personalsatire, um persönliche und politische Gegner auch „unter der Gürtellinie“ zu verunglimpfen, wie hier Maßmann.[101]

> Die bravste, klügste Kuh kein Spanisch weiß,
> Wie Maßmann kein Latein – Der Marmorsteiß
> Der Venus von Canova ist zu glatte,
> Wie Maßmanns Nase viel zu ärschig platte. (DHA 3/1, S. 110)

Das siebenstrophige Gedicht endet in der Pointe, dass eine schöne Frau von einem lyrischen Ich direkt angesprochen wird und auf ihre (körperlichen und seelischen) Mängel hingewiesen wird.

> Du bist, verehrte Frau, du selbst sogar
> Nicht fehlerfrey, nicht aller Mängel baar.
> Du schaust mich an – du fragst mich was dir fehle?
> Ein Busen, und im Busen eine Seele. (DHA 3/1, S. 110)

Dieses Gedicht hat erst einmal keinen direkten Bezug zur Religiosität. Wie bereits erwähnt, komponierte Heine seine Zyklen jedoch aufs Genauste. Während er hier ein lustig-frivoles und doch auch ernstgemeintes Poem auf die weltlichen Schwächen anstimmt, wirkt das darauffolgende Gedicht *Fromme Warnung* in seiner Stimmung niedergeschlagen, gedämpft. Die weltliche Kritik ermöglicht eine farbenfrohe Abrechnung, während die Verheißung der ewigen Ruhe nur ungewissen Stillstand verspricht. Der leichte Ton des Weltlichen, der an das *Buch der Lieder* erinnert, lässt Gegnerschaft und Auseinandersetzung zu, während es im grauen Alltag des Himmels unmöglich ist, sich dem sorgenfreien „Weltlauf“ entgegenzustellen.

---

[100] Die Bezüge zu den zugrundeliegenden Quellen finden sich in DHA 3/2, S. 819f. So liegt der in der folgenden Beispielstrophe angeführten Frau, die kein Spanisch sprechen kann, etwa das französische Sprichwort „Elle parle français comme une vache espagnole.“ zugrunde.

[101] Persönliche Angriffe treten wiederholt in Heines Werk auf, so z. B. die öffentliche Anprangerung der Homosexualität des Schriftstellers August Graf von Platen. Diese Diffamierungen der Privatsphäre kosteten Heine viele Sympathiepunkte in der Öffentlichkeit. Neben einer allgemeinen Anerkennung seiner dichterischen Fähigkeiten schon zu Lebzeiten, „stößt er [dagegen] durch seinen scharfen bittern Humor, durch seinen Nichts achtenden und Nichts schonenden Spott, durch seine unadlige Polemik gegen deutsche Dichter alle besser und reiner fühlenden Herzen zurück.“ (Dr. J. Schenckel: Deutsche Dichterhalle des neunzehnten Jahrhunderts; hg. von F. G. Paldamus; Bd. 2; 2. überarb. A.; Leipzig 1868; S. 434)
Selbst im Nachwort des *Romanzero* geht Heine noch einmal ausführlich auf seine Anschuldigungen gegenüber Maßmann ein und erweitert diese. Ein kurzer Auszug mag hier genügen, da Heine in diesem Abschnitt auch noch einmal das Spanischsprechen aufgreift, also intertextuelle Bezüge herstellt: „Und er versteht Latein. Ich habe freylich in meinen Schriften so oft das Gegentheil behauptet, daß niemand mehr meine Behauptung bezweifelte, und der Aermste ein Stichblatt der allgemeinen Verhöhnung ward. Die Schulbuben frugen ihn, in welcher Sprache der Don Quixote geschrieben sey? und wenn mein armer Maßmann antwortete: in spanischer Sprache – erwiederten sie, er irre sich, derselbe sey Lateinisch geschrieben und das käme ihm so Spanisch vor.“ (*Romanzero*, DHA 3/1, S. 178)

Die Sehnsucht nach solcherlei weltlichen Genüssen, wie sie in *Unvollkommenheit* dargestellt sind, folgt in dem Gedicht *Der Abgekühlte*. Das Versprechen des Seelenheils spendet wenig Trost, um vom lustbetont-bunten Leben Abschied zu nehmen. Statt unter Menschen zu sein, muss sich das lyrische Ich schon während der Krankheit mit der Isolation abfinden, die sich nach dem Tod nur fortsetzen wird.

> Und ist man todt, so muß man lang
> Im Grabe liegen; ich bin bang,
> Ja, ich bin bang, das Auferstehen
> Wird nicht so schnell von statten gehen. (DHA 3/1, S. 111)

Dem Motiv der Wiederauferstehung wird mit *Auferstehung* ein gesamtes Gedicht gewidmet. Hier werden die körperlichen Sinnenfreuden am Ende im Himmel bestraft, denn „Böcklein“ und naives gläubiges „Schaf“ werden sorgfältig getrennt.

> Das Böcklein zur Linken, zur rechten das Schaf,
> Geschieden sind sie schnelle;
> Der Himmel dem Schäfchen fromm und brav,
> Dem geilen Bock die Hölle! (DHA 3/1, S. 107)

Aber zurück zu *Der Abgekühlte.* Aller kirchlichen Drohungen zum Trotz sehnt sich das lyrische Ich im Angesicht des Todes noch einmal nach „Frauenhuld“ (Z. 8) und favorisiert ganz freizügig „eine Blonde“ (Z. 9). Dieser lebendig-fröhlichen Welt der Jugend steht das Sehnen eines kranken Körpers nach dieser Zeit gegenüber.

> Unjung und nicht mehr ganz gesund,
> Wie ich es bin zu dieser Stund,
> Möcht’ ich noch einmal lieben, schwärmen
> Und glücklich seyn – doch ohne Lärmen. (DHA 3/1, S. 111)

Der Wunsch nach Gesundheit und lebensweltlicher Teilnahme ist stärker als die Erwartung des Todes und der damit verbunden Vorstellung nach der Auferstehung. Dieser offen artikulierte Lebenshunger als Forderung eines Kranken grenzt an Gotteslästerung, derer sich Heine, wie in dem Gedicht *Auferstehung* gezeigt, durchaus bewusst war. Doch statt sich in das Schicksal des Sterbenden zu fügen, äußert das lyrische Ich den Wunsch nach Körperlichkeit.

Im vorletzten Gedicht des *Romanzero* wird das *Vermächtniß* (DHA 3/1, S. 120) bekanntgegeben. Hier tritt dem Leser ein sarkastischer Sprecher entgegen, der die Ohnmächtigkeit gegenüber seinen Widersachern kompensiert, indem er ihnen seine

körperlichen Leiden wie „Coliken“ (S. 121, Z. 9), „Harnbeschwerden“ (Z. 11) und „Knochendarre“ (Z. 15) vermacht. Wie im Apparat[102] zu lesen ist, handelt es sich um Beschwerden, an denen Heine nachweislich litt. Er geht von seiner alltäglichen Erfahrungswelt aus und verarbeitet sie in einem poetischen Fluch. In Anspielungen werden die Gegner genannt, die als Krankheiten beschrieben werden und gleichzeitig zu den vermachten Krankheiten gehören. Es handelt sich um „die perfiden [p]reußischen Hämorrhoiden“ (Z. 12), die er als politische Stigmatisierung für die Repräsentanten des preußischen Staates verwendet. Kurz vor Ende des Zyklus' versucht sich das lyrische Ich aus seiner ohnmächtigen Position der biblischen Tröstungssuche zu befreien. Der Verweis auf das Paradies ist nicht wie beim armen Lazarus der Ausweg, der über die weltlichen Interessen obsiegt.

Im Gedicht *Gedächtnißfeyer* spricht sich ein sehr persönliches lyrisches Ich rigoros gegen jegliche Form des institutionellen Begräbnisrituals aus, weder in christlicher noch in jüdischer Vereinnahmung.

> Keine Messe wird man singen,
> Keinen Kadosch wird man sagen,
> Nichts gesagt und nichts gesungen
> Wird an meinen Sterbetagen. (DHA 3/1, S. 114)

Dies scheint zwar erwünscht zu sein, aber auch gar nicht anders möglich, da keine Religion „zuständig“ wäre. Stattdessen wird nun eine individuelle Vision geschildert, wie die Frau des Verstorbenen samt Hündchen den Friedhof trauernd besuchen wird – „Geht spazieren auf Montmartre/Mit Paulinen Frau Mathilde.“ (DHA 3/1, S. 114). Diese persönliche Trauer ist eine Aufrichtige. Der Abschied vom geliebten Menschen bereitet tatsächlichen Schmerz. Keine kirchlichen Drohungen oder Versprechungen verursachen diesen persönlichen Abschiedsschmerz.
Heine starb am 17. Februar 1856 und wurde drei Tage später – wie bereits im Gedicht angesprochen – auf dem Friedhof von Montmartre beigesetzt.[103]

---

[102] DHA 3/2, S. 852f.

[103] Hier spricht ein sehr persönlicher Dichter, der auch in seinem Testament die Position einer Konfessionslosigkeit, aber Gottgläubigkeit bekräftigt: „Ich verlange, daß mein Leichenbegängnis so einfach wie möglich sei und daß die Kosten meiner Beerdigung nicht den gewöhnlichen Betrag derjenigen des geringsten Bürgers übersteigen. Obschon ich durch den Taufakt der lutherischen Konfession angehöre, wünsche ich nicht, daß die Geistlichkeit dieser Kirche zu meinem Begräbnisse eingeladen werde; ebenso verzichte ich auf die Amtshandlung jeder andern Priesterschaft, um mein Leichenbegängnis zu feiern. Dieser Wunsch entspringt aus keiner freigeistigen Anwandlung. Seit vier Jahren habe ich allem philosophischen Stolze entsagt und bin zu religiösen Ideen und Gefühlen zurückgekehrt; ich sterbe im Glauben an einen einzigen Gott, den ewigen Schöpfer der Welt, dessen Erbarmen ich anflehe für meine unsterbliche Seele.“
(Vgl. Heine: Werke und Briefe in zehn Bänden; Bd. 7; a.a.O.; S. 450.)

Resignierend endet der Zyklus mit dem Gedicht *Enfant perdü*. Das lyrische Ich wirft einen wehmütigen Blick zurück auf sein Leben, sein Wirken. In Anlehnung an die eigene Position Heines in der Vermittlung zwischen Deutschland und Frankreich schließt sich an das höhnisch formulierte *Vermächtniß* gegenüber seinen Feinden das wahre geistige Testament an.

> Verlor'ner Posten in dem Freyheitskriege,
> Hielt ich seit dreyzig Jahren treulich aus.
> Ich kämpfte ohne Hoffnung, daß ich siege,
> Ich wußte, nie komm' ich gesund nach Haus. (DHA 3/1, S. 121)

Dies ist Heines ganz persönliches Testament an den Leser des *Romanzero*. Eingebettet in die Figur des Lazarus zieht er in politischer, persönlicher und religiöser Hinsicht Bilanz. Diese holistische Weltansicht lässt es nicht zu, nur einen dieser Bereiche herauszudestillieren. Der Leser wird durch das Labyrinth von Zeitlichkeit und Überzeitlichkeit, Weltlichkeit und Geistlichkeit, menschlicher Schuld und Unschuld, Persönlichem und Allgemeinem geführt. Auf die Gesamtheit von Sensualismus und Spiritualismus wird inter- und intratextuell verwiesen. Der Zyklus beschäftigt sich glaubenstheoretisch vor allem mit den Fragen von Leben und Tod und dem Übergang in den Himmel. Diese Vorstellungen orientieren sich an biblischen Motiven, mithilfe derer sich ein menschliches Individuum dem Unbegreiflichen von Existenz und Nichtexistenz anzunähern versucht.
Dieses zyklenhafte Suchen nach Antworten ließe sich in der Fortsetzung *Zum Lazarus* der *Gedichte. 1853 und 1854* fortführen. Der Gedankengang wird sofort wieder aufgegriffen. Heftiger und nachdrücklicher präsentiert sich hier das Fragen.

> Laß die heil'gen Parabolen,
> Laß die frommen Hypothesen –
> Suche die verdammten Fragen
> Ohne Umschweif uns zu lösen. (DHA 3/1, S. 198)

Doch an dieser Stelle möge dies genügen, um einen Einblick in Heines Religionskritik erhalten zu haben. Er differenziert zwischen institutionalisiertem Glauben, wie etwa dem der Staatskirche, und einer davon unabhängigen „inneren Heiligkeit", die individuellen Halt vermittelt. Diese Trennung von Religion und Institution birgt den Vorwurf in sich, dass sich die etablierten Religionen von ihren eigenen Gläubigen entfremdet haben, Verrat an ihren Idealen begangen haben, die nun der einzelne Gläubige für sich definieren muss. Dieser Gegenentwurf kann nur von einem sich selbst denkenden, emanzipierten Individuum gedacht werden,

welches das Vertrauen in kirchliche und – wie bei Heine – politische Autoritäten verloren hat. Wie er in der *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*[104] darstellt, gibt es höchstens Vorbilder wie Voltaire und Lessing, an denen man sich orientieren kann.
Die wiedererstarkte Religiosität Heines steht dabei nicht im Widerspruch zu seiner Religionskritik. Selbst in dem näheren Verhältnis zu Gott bleibt die Kirche außen vor und werden auch das Leiden und die Ungerechtigkeit in der Welt nicht unhinterfragt als gottgewollt akzeptiert. Der Dialog mit Gott wird durch ein kritisches Subjekt geführt.

II.2.2 Dogmenkritik: Die *Disputazion*

Das Gedicht *Dizputation* gehört zum Zyklus der *Hebräischen Melodien*.[105]
Unabhängig von der religiösen Intention werden in seinem Werk zunehmend rationale Argumente abgewogen, da durch die Komplexität der Welt eine institutionelle Vereinnahmung für eine Religion nicht mehr möglich zu sein scheint. Religiöse Bedürfnisse sind nicht an Dogmen gebunden, sondern wahrer Gläubigkeit geht die Entheroisierung von falschem Glaubenseifer voraus.
Die Zuspitzung dieser kontroversen religiösen Auseinandersetzung des Autors erfährt der Leser in der ironisch gebrochenen theologischen Diskussion der *Dizputation*. Sie bildet den Abschluss der *Hebräischen Melodien*, die außerdem die Gedichte *Prinzessin Sabbath* (eine Darstellung des ästhetischen Reizes altüberlieferter Traditionen) und *Jehuda ben Halevy* (eine Imagination über das Wirken dieses jüdischen Dichters im spanischen Mittelalter) umfasst.
Über die *Disputazion* schreibt Heine in einem Brief an seinen Verleger Campe in höchster Wertschätzung: „Ich habe gleich nach Ihrer Abreise während 8 Tagen mich damit beschäftigt, das schönste meiner Gedichte [...] fertig zu machen, und ich bin sehr damit zufrieden.“[106]

[104] DHA 8/1, S. 9-120.
[105] Die Wahl des Titels stellt zwei Bezüge her. Zum einen greift Heine bewusst auf den jüdischen Glauben zurück, mit dem er sich erstmals in seiner Berliner Studentenzeit (1821-23) intensiv literarisch auseinandersetzte, als er Mitglied im „Verein für Cultur und Wissenschaft der Juden“ war und Werke wie „Der Rabbi von Bacherach“ angestoßen wurden. Zum anderen bezieht er sich auf Lord Byrons *Hebrew Melodies* (1815), die sowohl biblische Motive, als auch freie, auf persönlichen Erfahrungen beruhende Kompositionen verarbeiten.
[106] DHA 3/2, S. 929.

Das Gedicht umfasst 110 Strophen, die in für Heine typischen Vierzeilern mit je einem Reimpaar (a-b-c-b) verfasst sind. Ein öffentliches Streitgespräch zwischen dem Rabbi Juda und dem Kapuziner- oder Franziskanermönch Frater Jose[107] soll klären: „Welches ist der wahre Gott?“ (Str. 5). Die Auseinandersetzung findet am Hof König Pedros I. von Kastilien, eines historisch verbürgten Herrschers (1350 bis 1369), und seiner Gemahlin Blanche de Bourbon (Donna Blanka) statt. Diese Art des öffentlichen Schlagabtausches war über Jahrhunderte hinweg tatsächlich praktiziert worden.[108]

Die *Dizputation* bildet nicht nur den Abschluss des Zyklus', sondern auch des gesamten *Romanzero*, und das sicherlich nicht ohne Grund, findet man doch hier eine Distanzierung zu jeglichem institutionellen Glauben und jeglichen Dogmenlehren. Der Disput ist ins Mittelalter versetzt, sodass bereits durch die zeitliche Entideologisierung eine distanzierte Betrachtung des Lesers möglich wird. Nach der Einführung des Schauplatzes stellt eine Art auktorialer Erzähler die Streitparteien, Spielregeln und Konsequenzen des Wettkampfes vor. Die Konsequenz besteht darin, dass die Hofgesellschaft am Ende den Gewinner bestimmen wird, woraufhin der Verlierer die Konfession seines Kontrahenten annehmen muss, dies mitsamt seiner jeweils elf Glaubensbrüder und unter dem Vollzug der äußerlichen Initiationsrituale:

> Festgestellt ist: dass derjen'ge,
> Der im Streit ward überwunden,
> Seines Gegners Religion
> Anzunehemen sey verbunden,
>
> Daß der Jude sich der Taufe
> Heil'gem Sakramente füge,
> und im Gegentheil der Christ
> Der Beschneidung unterliege. (DHA 3/1, S. 159)

Nun wird der Hergang des Geschehens beschrieben und kommentiert. In satirischen Wendungen beschreibt der Erzähler plastisch das Geschehen. Wie zu einem mittelalterlichen Turnier „[k]lingen schmetternd die Fanfaren“ (S. 158, Z. 2), doch es

[107] Die Angaben zur Ordenszugehörigkeit widersprechen sich im Gedicht. Beide Ordens-Gründungen – sowohl die der Kapuziner, als auch die der Franziskaner – gehen auf Franz von Assissi zurück. Ihre Ordensbrüder verpflichten sich zur Enthaltsamkeit gegenüber irdischen Besitzungen. Die Unterschiede beider Orden zerfließen für Heine zur – gewollten oder ungewollten – Beliebigkeit.

[108] Literarische Verarbeitungen finden sich u.a. bei Voltaire („Lettre sur les Juifs“, 1771), der auf ein Religionsgespräch im Jahre 1263 unter König Jakob I. zurückgriff, oder in dem in Anlehnung an Voltaire entstandenen „Journal des idées, des opinions et des lectures d'un jeune jacobite de 1819“ von Victor Hugo. Vgl. DHA 3/2, S. 934.

handelt sich nicht um eine reale Auseinandersetzung mit „Eisenwaffe“ (Z. 6) und „Lanze“ (Z. 7), sondern um ein „geistliche[s] Turney“ (Z. 3). Während die christlichen Vertreter „schon Weihwasserkübel/Für die Taufe in Bereitschaft“ (S. 160, Z. 47f.) halten, „[w]etzen [ihre Gegner] die Beschneidungsmesser“ (Z. 52). Bereits in der Wortwahl der Eingangsstrophen wird die ironische Distanz spürbar, mit der die institutionellen Dogmen darstellt werden. Der Wettkampf ist darauf ausgerichtet, eine (äußere) Konvertierung des Gegners zu erzwingen, sodass bereits die Konzeption ein Paradox zum wahren innerlichen Glauben darstellt.
Im Gegensatz zu den eifrigen Vorbereitungen der gegnerischen Parteien, wird ein statisches Bild des die Schiedsrichterfunktion übernehmenden Hofes entworfen. Bewegungslos „[s]itzt der König und die Kön’gin ... [u]nterm güldnen Baldachin“ (Z. 57f.). Besonderes Augenmerk kommt dabei der aus dem französischen Adel stammenden Königin zu, die als „einem Kinde“ (Z. 60) gleich charakterisiert wird:

> Ein französisch stumpfes Näschen,
> Schalkheit kichert in den Mienen,
> Doch bezaubernd sind des Mundes
> Immer lächelnde Rubinen. (DHA 3/1, S. 160)

Während sie neugierig dem Geschehen entgegenharrt, unterhält sich der König gutgelaunt. Im Gegensatz zum religiösen Sendungsbewusstsein und dem Eifer der Glaubensvertreter wartet die Hofgesellschaft lediglich auf eine amüsante Unterhaltung. Alle Untertanen sind im Bewusstsein des Königs Marionetten seines Machtapparates und werden unabhängig von ihrer religiösen Überzeugung lediglich nach ihrer Nützlichkeit für das Reich bewertet. So auch die Juden:

> Diese Ritter ohne Vorhaut
> Sind des Königs Lieblingsschranzen,
> Sie befehl’gen seine Heere,
> Sie verwalten die Finanzen. (DHA 3/1, S. 161)

Bis in den Reim hinein ist das Gedicht komponiert, um ironisch die jeweiligen Absichten der Parteien zu entlarven, wie etwa hier „Lieblingsschranzen – Finanzen“. Nach der anschaulich beschriebenen Szenerie beginnt nun der „Maulkampf“ (S. 161, Z. 87), welcher sich der Metaphorik nach in die Eröffnung einer Olympiade verwandelt: Es erklingen „Paukenschläge“ (Z. 85), die „Trompeten“ (Z. 86) melden die Ankunft der „zwey Athleten“ (Z. 88). Die ständig wechselnden Assoziationsketten, die Verwendung des historischen Präsens’, die überspitzten Charakterisierungen der Kontrahenten, die Einbeziehung akustischer Reize, die ironischen Brechungen der

hochstehenden Persönlichkeiten (z.B. des Königs) lassen eine anschauliche und amüsant-gespannte Atmosphäre beim Leser entstehen. Plötzlich bricht der „Gardian der Franziskaner/[…] mit frommem Grimme“ (Z. 89f.) hervor. Bereits diese *contradictio in adiecto* stellt seine Glaubwürdigkeit als in sich gekehrter Mönch in Frage. Das Grundgefühl der Abneigung gegen seine Person wird durch die Beschreibung seiner „[p]olternd roh[en] und widrig greinend[en]/[...] Stimme“ (Z. 91f.) eröffnet. In den folgenden 40 Strophen versucht der Mönch teils durch Spott, teils durch theologische Argumente, die Zuhörer für sich zu gewinnen. Die Argumente der Trinitätslehre und folgend die Heilsgeschichte werden durch den Erzähler eingeleitet, der die Äußerungen je zweimalig mit „[e]r erzählt“ und „[e]r erzählte“[109] beginnt und damit eine Distanz zu den Argumenten des Mönchs aufbaut und die Ernsthaftigkeit des Glaubensfundaments in eine Art Geschichtenerzählen verwandelt. Die Lehren von der Dreifaltigkeit, der unbefleckten Empfängnis Mariae und der Auferstehung Jesu erhalten in der kindisch-trotzigen Vortragsweise keine Glaubwürdigkeit. Nach diesen acht Strophen der personalen Darstellung bricht plötzlich die wörtliche Rede des Mönches ein, dessen Konklusion eine Schuldzuweisung an die Juden ist, die den Mord an Jesus zu verantworten hätten. Dabei steigert er sich in einem formal nicht korrekten Dreischritt in eine emotionale Anklage:

„Zittert, Juden!“ rief der Mönch,
„Vor dem Gott, den ihr mit Hieben
Und mit Dornen habt gemartert
Den ihr in den Tod getrieben.

Seine Mörder, Volk der Rachsucht,
Juden, das seyd Ihr gewesen –
Immer meuchelt Ihr den Heiland,
Welcher kommt, Euch zu erlösen.

Judenvolk, du bist ein Aas,
Worin hausen die Dämonen;
Eure Leiber sind Kasernen
Für des Teufels Legionen. (DHA 3/1, S. 162f.)

[109] Das Tempus wechselt im gesamten Gedicht auffallend zwischen Präsens und Präteritum. Möglicherweise greift Heine hierbei auf die jüdische Geschichtsschreibung zurück, in der jedes Zeitalter mit einem anderen in Dialog treten kann, um in einem fortwährenden Erinnerungsprozess Vergangenheit und Gegenwart durch die Aktualisierung zu überwinden und so ein Werkzeug für die Bearbeitung gegenwärtiger (positiver und negativer) Ereignisse zu erhalten.Vgl. Markus Hallensleben: Heines „Romanzero“ als Zeit-Triptychon. Jüdische Memorliteratur als intertextuelle Gedächtniskunst; in: Heine-Jahrbuch 2001; 40. Jahrgang; hg. v. Joseph A. Kruse; Stuttgart, Weimar 2001; S. 79ff.

In den folgenden Strophen wechseln nun Beschimpfungen mit dogmatischen Lehren: Unter Berufung auf Autoritäten wie Thomas von Aquin, bedient sich der Mönch 24 (in diesem Kontext durchgängig negativ konnotierten) Tiermetaphern („Hyänen“, „Säue“, „Vampyre“, „Raben“, „Nachtgeschöpfe“ usw.), mit denen er das „Judenvolk“ (S. 163, Z. 153) beschimpft. Weitere Anschuldigungen bedienen die Stereotypen der Blutgier („...[w]ühlen, um der Todten Leichnam'“; Z. 155), der „Bosheit“ (Z. 171) und der Unsauberkeit („[w]ascht dort ab...“; S. 164, Z. 177; „[l]auset Euch“; Z. 183).
Dem gegenüber steht die Reinheit des christlichen Gottes und damit diejenige seiner Anhänger. Diese Reinheit entlarvt sich jedoch als Prunksucht, da unter ihrem Deckmantel die einfachen Mönchsgewänder gegen „die reinlichsten Gewänder/Von Moußlin, Brokat und Seide“ (Z. 202f.) getauscht werden. Die vorgebliche Frömmigkeit entlarvt sich als materialistische Gewinnsucht, welche die Glaubenseinstellung bis hin zu den entworfenen Bildern des Paradieses kennzeichnet. Die beschworenen Ideale der Demut und der Duldsamkeit verwandeln sich im Munde des Mönchs zu einer Farce. Es entsteht das Bild eines zornigen, prunksüchtigen und intoleranten Philisters, der zu einem tiefen Glauben nicht fähig ist.

Die Gegenrede des Rabbis zieht sich über 39 Strophen hin und ist somit in ein sorgfältig austariertes Gleichgewicht zum Redeanteil des Mönchs gesetzt. Sie beginnt zunächst mit der nüchternen Widerlegung der Trinitätslehre, da diese nicht mit der vernunftbasierten Mathematik zu vereinbaren sei. Der Rabbi verweist auf christliche Dogmen, die selbst auf Prämissen eines Glaubens fußen, den er nicht teilt, und somit die angeführten Argumente – wie etwa die Jungfernschaft Mariae oder die Himmelfahrt Christi – keine universelle Gültigkeit besitzen. Stattdessen akzentuiert er einen klaren Unterschied zwischen seinem Gott und dem Gott der Christen. Sein Gott ist ein starker und nach Rache sinnender Gott:

> Unser Gott ist nicht gestorben
> Als ein armes Lämmerschwänzchen
> Für die Menschheit, ist kein süßes
> Philantröpfchen, Faselhänschen.
>
> Unser Gott ist nicht die Liebe;
> Schnäbeln ist nicht seine Sache,
> Denn er ist ein Donnergott
> Und er ist ein Gott der Rache. (DHA 3/1, S. 166)

Die sakralen christlichen Handlungen lösen bei ihm nur Hohn aus, wie etwa das Abendmahl, in dem der Leib Christi „[b]leich und dünne wie Oblaten“ (S. 167) daherkommt. Es folgen kurze Anspielungen auf das Alte Testament, in denen die Mächtigkeit Jahwes demonstriert werden soll. Aber der Rabbi argumentiert nicht nur mit Glaubensdogmen, sondern bietet auch sensualistische Anreize, indem er die schmackhafte jüdische Küche preist. Seine Reden sind weniger dogmatisch-formelhaft, sondern demonstrieren vielmehr auch im Verweis auf die Essenstradition eine ganzheitliche feierliche Verhaftung in seinem Glauben. Nachdem weder diese Strategie, noch die Berufung auf die Mischna und den Tausves-Jontof (die späteren Bibelreflexionen) den Mönch überzeugen konnten und dieser noch die heiligen Schriften verhöhnt, wallt auch dem Rabbi das Blut und er verflucht in neun Strophen den Mönch, indem er Jahwe selbst auffordert, sich für die Beleidigungen zu rächen. Doch der Rabbi ist kein starker Mensch, sodass er durch die Flüche lediglich zu einer komischen Figur wird. Kein göttlicher Rächer stellt sich ein, nur ein wutentbrannter Mönch droht ihm in seiner Weise. Diese Stelle markiert den Wendepunkt in der sympathischen Darstellung des Rabbis. Er besitzt zwar mehr menschliche Wärme, aber verfällt einem ähnlich dogmatischen Glaubenseifer wie der Mönch.
Auf distanziert-satirische Weise greift der Erzähler ein und verdeutlicht, dass trotz der zwölfstündigen Auseinandersetzung keine überzeugenderen Argumente hinzugetreten sind, sondern lediglich das Publikum ermüdet ist. Die Kontrahenten entfernen sich von den existenziellen Fragen der Menschen und verlieren sich in internen dogmatischen Details.
Die humoristische Erlösung erfolgt durch Donna Blanka, die bereits erwähnte Königin, die vom König vor die Entscheidung gestellt wird:

> Sagt mir, was ist Eure Meinung?
> Wer hat Recht von diesen beiden?
> Wollt Ihr für den Rabbi Euch
> Oder für den Mönch entscheiden? (DHA 3/1, S. 172)

Durch die wörtliche Rede wird indirekt auch der Leser angesprochen, der selbst vor die Entscheidung gestellt ist. Doch statt einer Verurteilung äußert die Königin in kindlicher Offenheit:

> Welcher Recht hat, weiß ich nicht –
> Doch es will mich schier bedünken,
> Daß der Rabbi und der Mönch,
> Daß sie alle beide stinken. (DHA 3/1, S. 172)

Sie richtet nach augen- oder besser nasenfälligen Kriterien und enthebt sich der rationalen Beurteilung, die es bei Fragen des Glaubens auch nicht gibt. Diese Pointe setzt die naiv-kindliche Königin voraus, da nur in dieser Unbeschwertheit eine ernstzunehmende Kritik geäußert werden kann. Statt der religiös-dogmatischen Auseinandersetzung bleibt nur der sinnliche Eindruck. Fadenscheinige religiöse Überzeugungen treten hinter die Körperlichkeit zurück.[110]
Das Gedicht wird zur Arena der beiden Akteure, stellvertretend zum Kampfplatz der von ihnen vertretenen Religionen. Der Disput erfährt eine Entzeitlichung heraus aus dem Mittelalter und kann sich über die Zeiten fortsetzen.
Heine kritisiert hier den Dogmenstreit zweier entindividualiserter Glaubensvertreter. Die Institution Christentum kämpft gegen die Institution Judentum, wobei beide verlieren müssen, da sie durch ihren Dogmenstreit den göttlich-heilsgeschichtlichen Entwurf deformieren. Glaube lässt sich nicht erpressen oder argumentativ beweisen. Besonders der Mönch unterdrückt durch die Vergeistlichung und Askese seiner Glaubensordnung die leiblichen Bedürfnisse, die jedoch in der Neigung zur Dekadenz und Maßlosigkeit hervorbrechen.
Heine unterscheidet klar zwischen einer Institutionen- und einer Religionskritik. Hier steht ohne Zweifel die Institutionenkritik im Vordergrund, welche den Glauben zu einem Zerrbild der Dogmen verkommen lässt.

Ist es doch eine bekannte Bemerkung, daß die Pfaffen in der ganzen Welt, Rabbinen, Muftis, Dominikaner, Consistorialräthe, Popen, Bonzen, kurz das ganze diplomatische Corps Gottes, im Gesichte eine gewisse Familienähnlichkeit haben, wie man sie immer findet bey Leuten, die ein und dasselbe Gewerbe treiben. […] [D]er Frankfurter christliche Kaufmann sieht dem frankfurter jüdischen Kaufmanne eben so ähnlich wie ein faules Ey dem andern. Die geistlichen Kaufleute, solche die von Religionsgeschäften ihren Unterhalt gewinnen, erlangen daher auch im Gesichte eine Aehnlichkeit. (*Reisebilder. Vierter Theil. (Italien.) III. Die Stadt Lukka*, DHA 7/1, S. 167)

II.3 Ironie und Lächerlichkeit als Mittel der Entlarvung

An einigen Stellen bin ich bereits auf eines der wichtigsten Stilmittel Heines – die Ironie – eingegangen. Eine heinesche Erläuterung dieses Begriffs und seiner Aufgaben findet sich in den *Reisebildern*.

Des, rief er ziemlich laut, giebt es nur in Berlin. Da nur ist Witz und Ironie. Hier giebt es gutes Weißbier, aber wahrhaftig keine Ironie.
Ironie haben wir nicht – rief Nannerl, die schlanke Kellnerin, die in diesem Augenblick vorbeysprang – aber jedes andre Bier können Sie doch haben.

[110] Vgl. hierzu etwa das Märchen *Des Kaisers neue Kleider*.

Daß Nannerl die Ironie für eine Sorte Bier gehalten, vielleicht für das beste Stettiner, war mir sehr leid, und damit sie sich in der Folge wenigstens keine solche Blöße mehr gebe, begann ich folgendermaßen zu doziren: Schönes Nannerl, die Ironie is ka Bier, sondern eine Erfindung der Berliner, der klügsten Leute von der Welt, die sich sehr ärgerten, daß sie zu spät auf die Welt gekommen sind, um das Pulver erfinden zu können, und die deßhalb eine Erfindung zu machen suchten, die eben so wichtig und eben denjenigen, die das Pulver nicht erfunden haben, sehr nützlich ist. Ehemals, liebes Kind, wenn jemand eine Dummheit beging, was war da zu thun? das Geschehene konnte nicht ungeschehen gemacht werden, und die Leute sagten: der Kerl war ein Rindvieh. Das war unangenehm. In Berlin, wo man am klügsten ist und die meisten Dummheiten begeht, fühlte man am tiefsten diese Unannehmlichkeit. Das Ministerium suchte dagegen ernsthafte Maßregeln zu ergreifen: bloß die größeren Dummheiten durften noch gedruckt werden, die kleineren erlaubte man nur in Gesprächen, solche Erlaubniß erstreckte sich nur auf Professoren und hohe Staatsbeamte, geringere Leute durften ihre Dummheiten bloß im verborgenen laut werden lassen; – aber alle diese Vorkehrungen halfen nichts, die unterdrückten Dummheiten traten bey außerordentlichen Anlässen desto gewaltiger hervor, sie wurden sogar heimlich von oben herab protegirt, sie stiegen öffentlich von unten hinauf, die Noth war groß, bis endlich ein rückwirkendes Mittel erfunden ward, wodurch man jede Dummheit gleichsam ungeschehen machen und sogar in Weisheit umgestalten kann. Dieses Mittel ist ganz einfach, und besteht darin, daß man erklärt, man habe jene Dummheit bloß aus Ironie begangen oder gesprochen. So, liebes Kind, avanzirt alles in dieser Welt, die Dummheit wird Ironie, verfehlte Speichelleckerey wird Satyre, natürliche Plumpheit wird kunstreiche Persiflage, wirklicher Wahnsinn wird Humor, Unwissenheit wird brillanter Witz, und du wirst am Ende noch die Aspasia des neuen Athens.
(*Reisebilder. Dritter Theil. Italien. 1828, I. Reise von München nach Genua,* DHA 7/1, S. 19f.)

In diesem Text ist das Feld seines Ironiebegriffs abgesteckt. Die Ironie stellt eine ästhetische Form der Wirklichkeitsverarbeitung dar. Sie eröffnet sowohl humoristische, als auch ernsthafte Passagen. So wird trotz aller scherzhaften Erklärungen der Ethymologie von Ironie heftige Kritik an der Zensur geübt. Diese Kritik benötigt jedoch das ironische Gewand, um überhaupt geäußert werden zu können. Allgemein dient der Ironiebegriff dazu, „innerer Zerissenheit zu begegnen und Ausdruck zu geben, wie als Möglichkeit, über die wahrgenommene Misere sich zu erheben, als listig-rhetorische Täuschung der Zensur wie als poetisch-rhetorisches Kunstmittel. Und nicht zuletzt als Deutungsmöglichkeit unauflöslicher Widersprüche in der Welt, als Eingeständnis aber auch der Begrenztheit menschlicher Einsichts- und Handlungsfähigkeit.“[111]
Besonders bei kirchlichen Institutionen musste die ironische Schreibfeder Heines heftige Gegenreaktionen auslösen, da sie doch mit der tradierten Vorstellung von Kunst brach: „Wenn das Gute schön und das Schöne wahr sein soll, ist ironische Verzerrung kein erlaubtes Stilmittel der Literatur.“[112] Ohne Zweifel ist Heines Stil provokativ und häufig lästerlich, aber dies nicht um seiner selbst willen. Im Gegensatz zur „romantischen Ironie“ im Sinne Schlegels dient Heines Ironie nicht dazu, sich im freien Sprachspiel des Kunstwerks zu verlieren, sondern dazu, sich der Realität anzunähern: „Wenn Heine Lächerlichkeit erzeugt, züchtet er sprachliche

[111] Ralf Schnell: Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhundert; Stuttgart 1989; S. 79.
[112] Wolfgang Schopf: Heinrich Heine: Religionskritik, Zensur und Selbstzensur; in: Hubert Wolf, Wolfgang Schopf: Die Macht der Zensur. Heinrich Heine auf dem Index; Düsseldorf 1998; S. 233.

Spaltpilze in dem Bruch zwischen Realität und tradiertem Weltbild, er macht den ‚Riss durch die Welt' sichtbar."[113] Heine will kritisieren, um Anstoß zu geben für Änderungen. Wenn er die kirchliche Praxis kritisiert, dann nur, um sie mit dem inneren Wesen des Christentums zu kontrastieren, die Differenz offenzulegen und ihre Dogmen zu überwinden.
Die literarische Religionskritik bewegt sich außerhalb des Kirchenkanons. Sie bewahrt ihre Unabhängigkeit und kann sich frei zwischen den tradierten Bildern bewegen. Durch die Zusammenstellung der Überlieferung, die Verfremdung der Bibelbezüge, durch die Erweiterung der Motivik und ihre Ausreizung im Test mit der Wirklichkeit wird eine ganzheitliche, gesellschaftlich-antidogmatische Kritk möglich, wie sie etwa im *Lazarus* geübt wird.
Heines lyrisches Ich übernimmt dabei meist die Rolle des Anti-Helden. Es verkündet keinen neuen Glauben, ist selbst der „gescheiterte[ ] Menschheitsretter".[114]
Andererseits wäre es zu kurz gegriffen, Heines Ironie allein auf ein reines Kritiküben zu reduzieren. An vielen Stellen spürt man geradezu den Spaß, den ihm der Umgang mit dem Spiel der Wörter machte.

Gerade die *Disputazion* eignet sich durch ihren Reichtum an Einfällen dazu, noch einmal einen genaueren Blick auf die Bloßstellung der Glaubensdogmen durch die Mittel der Ironie zu werfen.
In der Schlusspointe werden sowohl Rabbi als auch Mönch von der Königin als stinkend entlarvt. Diese inhaltliche Wende wird durch den formalen Abbruch des Reimes hervorgehoben. In einer schrillen Dissonanz bleibt das Wort „stinken" zurück. Dieser Gestank verweist jedoch nicht nur auf einen physischen Umstand, sondern spielt weitergehend auf ihre Glaubenshaltung an. Denn die „stinkt zum Himmel", da beide unter ihrem Dogmatismus den eigentlichen Glauben aus den Augen verloren haben, sich einzig auf ein Zerrbild Gottes für ihre Rechtfertigungen und Argumente berufen. Chiffren des Geruchs- und des Geschmackssinns (vgl. dazu auch *Rückschau*) ziehen sich durch das gesamte lyrische Werk Heines, betonen jedoch meist einen Wohlgeruch und guten Geschmack. Hinter diesem negativen Urteil der Königin verbirgt sich ein nicht direkt formuliertes Plädoyer für die Sinnlichkeit als Lebensprinzip.

[113] Wolfgang Schopf: Heinrich Heine: Religionskritik, Zensur und Selbstzensur; in: Wolf/Schopf: Die Macht der Zensur; a.a.O.; S. 233.
[114] Ebd.; S. 234.

Neben der Ironie bedient sich Heine auch des Effekts der Lächerlichkeit, um die Vertreter des institutionellen Glaubens bloßzustellen.[115] Ironisch bereitet der Sprecher den Leser bereits auf die „Beweisführung“ der Beiden vor:

> Durch die Macht der Argumente,
> Durch der Logik Kettenschlüsse
> Und Citate von Autoren,
> Die man anerkennen müsse,
>
> Will ein jeder Kämpe seinen
> Gegner *ad absurdum* führen
> Und die wahre Göttlichkeit
> Seines Gottes demonstriren. (DHA 3/1, S. 159)

Bereits die Methode, sich auf rationalem Weg dem Glauben zu nähern, scheint ausgeschlossen. Und so sieht es dann auch in der Umsetzung aus: Die vorgebrachten Argumente enthüllen ihre Widersprüchlichkeit meist selbst oder werden durch ihre groteske Darstellung *ad absurdum* geführt.
Angefangen bei den Argumenten des Mönchs verkommt die Trinitätslehre zu einer banalen Streitigkeit über die Sinnwidrigkeit der schwankenden Personenanzahl, deren Glaubenssatz nicht mit den Rechenregeln zu vereinbaren ist.

> Daß in deinem Gotte drey,
> Drey Personen sind enthalten
> Ist bescheiden noch, sechstausend
> Götter gab es bey den Alten. (DHA 3/1, S. 166)

Auch die Jungfrauengeburt wird nicht als Element des Glaubens, sondern als absurder Lebens-Widerspruch hingestellt, in dem es verstandsmäßig nicht möglich sei, jungfräulich ein Kind zu empfangen. Ihre vorgebliche Reinheit wird durch das Wort „niemals“ ironisch verstärkt („Von der Jungfrau, welche niemals/Ihre Jungferschaft verloren“; DHA 3/1, S. 162).
Die Betlehem-Geburtsgeschichte wird zu einem Gleichnis der Gläubigen zur Kirche. Die zwei „Rindviehlein“ lassen sich dabei als die ersten Gläubigen an der Krippe Jesu interpretieren, die der Jungfrauengeburt Mariae Glauben schenken. Der Deminuitiv unterstreicht dabei ihre Naivität.

> Wie der Herr der Welt gelegen
> In der Krippe, und ein Kühlein
> Und ein Öchslein bei ihm stunden,
> Schier andächtig, zwei Rindviehlein. (DHA 3/1, S. 162)

[115] Vgl. Karl-Josef Kuschel: Gottes grausamer Spaß?; a.a.O.; S. 111.

Überhaupt scheinen Christen das Vernunftwidrige ihrer Religion nicht zu begreifen, so jedenfalls der Vorwurf. Die eigentliche Essenz – die Liebe Gottes und die Nächstenliebe – wird zwar mit Worten beschworen, aber beweist sich durch die Beschimpfungen als bloße Floskel. Karl-Josef Kuschel verweist sogar auf einen noch gravierenderen Widerspruch: dass sich ausgerechnet der Hass im Namen Gottes auf Nichtchristen und Ungetaufte aus der Liebe Gottes begründet.[116]
Die Gegenrede des Rabbis erscheint zunächst wirkungsvoller. Er schildert seinen Gott als einen starken, musikliebenden Gott der Rache. Seine Überlegenheit speist sich zunächst aus seiner Rationalität und ironischen Argumentation gegen das Christentum. Doch im Verlauf des Streitgesprächs verliert auch er die Fassung und gleicht sich so seinem Widersacher mehr und mehr an. Wie jener ihn beschimpft hat, so bedroht der Rabbi ihn nun.

> Gilt nichts mehr der Tausves-Jontof,
> Was soll gelten? Zeter! Zeter!
> Räche, Herr, die Missethat,
> Strafe, Herr, den Uebelthäter! (DHA 3/1, S. 169)

Worte gleiten zur Beliebigkeit herab, tragen nichts mehr zum Inhalt bei („Zeter! Zeter!“). Im weiteren Verlauf des Disputs verzehren sich beide Kontrahenten vor Hass und versinken in religiösem Fanatismus.
Die sprachlichen Mittel der Ironie und Lächerlichkeit unterstreichen die Widersprüchlichkeiten der Glaubensdogmen. Die *Disputazion* wird zu einem „Spottlied auf das theologische Gezänk um die wahre Religion“[117], das beide Glaubensvertreter verlieren (müssen).
In der Kritk Heines ist implizit sein Gegenentwurf enthalten. Im dargestellten Gegensatz von Judentum und Christentum spiegeln sich seine Vorstellungen von Sensualismus und Spiritualismus wider. Die Sympathien in der Darstellung ruhen zunächst unzweifelhaft auf dem jüdischen Repräsentanten, da er auch sinnlich-weltliche und rationale Argumente vorbringt. Erst der Fanatismus zerstört auch dessen Überzeugungskraft. Gott kann man sich jedoch nicht durch Überzeugungen, sondern nur durch individuelle Erfahrungen annähern. Alle Versuche des missionierenden Glaubenseifers geben sich dagegen der Lächerlichkeit preis.

[116] Karl-Josef Kuschel: Gottes grausamer Spaß?; a.a.O.; S. 112.
[117] Ebd.; S. 113.

II.4 Heine und der Papst

Im Gegensatz zu den krichenkritischen Sprüchen Walthers von der Vogelweide, in welchen der Papst der Urheber des Unglaubens ist, spielt dieser bei Heine keine vordergründige Rolle. Er ist lediglich der Repäsentant einer der dogmenverhafteten Religionen, die er kritisert. Auch anhand der Papstfigur demonstriert Heine seine grundlegende Unterteilung von Sensualismus und Spiritualismus.
In seiner *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1835) wertet er Papst Leo X. (1513-21) gegenüber Luther auf: Der Katholizismus hätte den Sensualismus zwar verboten, diesen aber durch die Möglichkeit des Ablasshandels indirekt weiter toleriert, während der Protestantismus den Sensualismus generell für verzichtbar halte. Heine erhebt unmissverständlich den Vorwurf der Doppelmoral, da sich der Mensch für Geld von seinen Sünden freikaufen kann, sich mithin die Frage nach einer wahren Gläubigkeit nicht mehr stellt. Somit ist der Katholizismus zwar unaufrichtig, leugnet jedoch nicht die sinnliche Natur des Menschen.

Aber mehr noch als die Gesinnung des Teufels verkannte Martin Luther die Gesinnung des Pabstes und der katholischen Kirche. Bey meiner strengen Unpartheylichkeit muß ich beide, ebenso wie den Teufel, gegen den allzueifrigen Mann in Schutz nehmen. Ja, wenn man mich aufs Gewissen früge, würde ich eingestehn, daß der Pabst, Leo X., eigentlich weit vernünftiger war als Luther, und daß dieser die letzten Gründe der katholischen Kirche gar nicht begriffen hat. Denn Luther hatte nicht begriffen, daß die Idee des Christenthums, die Vernichtung der Sinnlichkeit, gar zu sehr in Widerspruch war mit der menschlichen Natur, als daß sie jemals im Leben ganz ausführbar gewesen sey; er hatte nicht begriffen, daß der Catholizismus gleichsam ein Concordat war zwischen Gott und dem Teufel, d. h. zwischen dem Geist und der Materie, wodurch die Alleinherrschaft des Geistes in der Theorie ausgesprochen wird, aber die Materie in den Stand gesetzt wird alle ihre annullirten Rechte in der Praxis auszuüben. Daher ein kluges System von Zugeständnissen, welche die Kirche zum Besten der Sinnlichkeit gemacht hat, obgleich immer unter Formen, welche jeden Akt der Sinnlichkeit fletriren und dem Geiste seine höhnischen Usurpazionen verwahren. Du darfst den zärtlichen Neigungen des Herzens Gehör geben und ein schönes Mädchen umarmen, aber du mußt eingestehn, daß es eine schändliche Sünde war, und für diese Sünde mußt du Abbuße thun. Daß diese Abbuße durch Geld geschehen konnte, war ebenso wohlthätig für die Menschheit, wie nützlich für die Kirche. (*Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, DHA 8/1, S. 27f.)

In dem 1837 entstandenen Essay *Elementargeister* stellt er Sagen und Legenden der nordischen Mythologie und des deutschen Volksglaubens vor, die er zum Teil ironisch kommentiert.[118] Er geht dabei auch auf die bei Walther von der Vogelweide verarbeitete Legende von der Teufelsbündlerei Silvesters II. (999-1003) ein.

Es ist nemlich seine Disputirsucht, seine Sophistik, seine „Syllogismen“. Der Teufel versteht sich auf Logik, und schon vor achthundert Jahren hat der Pabst Silvester, der berühmte Gerbert, solches zu

[118] Als wichtigste Quellen dienten ihm nach eigenen Angaben u.a. *Deutsche Sagen* und *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm, Jacob Grimms *Deutsche Mythologie*, Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* und Heinrich Kornmanns *Mons Veneris oder der Venus-Berg*.

seinem Schaden erfahren. Dieser hatte nemlich, als er zu Cordova studirte, mit Satan einen Bund geschlossen und durch seine höllische Hülfe lernte er Geometrie, Algebra, Astronomie, Pflanzenkunde, allerley nützliche Kunststücke, unter anderen die Kunst Pabst zu werden. (*Elementargeister*, DHA 9, S. 39)

In seiner Lyrik greift er den Papst zweimal in Verbindung mit der Tannhäuser-Sage auf.[119] Ebenfalls in den *Elementargeistern* entstand eine zeitkritische Version des *Tannhäuser*, in der die christliche Sittenstrenge dem Glück der (körperlichen) Liebe gegenübersteht. Als der Überdruss und die moralischen Schuldgefühle den Tannhäuser nach Rom treiben, ihm die Abbitte aber verweigert wird, kehrt er zu „[s]einer Frauen" in den Venusberg zurück.

> So zieh' ich wieder in den Berg,
> Ewiglich und ohne Ende,
> Zu Venus, meiner Frauen zart,
> Wohin mich Gott will senden. (*Elementargeister*, DHA 9, S. 55)

Die moralische Instanz der Kirche hat versagt, da sie ihm die Chance auf eine Rehabilitation verweigert hat.

> Das soll nimmer kein Priester thun,
> Dem Menschen Mißtrost geben,
> Will er denn Buß und Reu empfahn,
> Die Sünde sey ihm vergeben. (DHA 9, S. 56)

In *Neue Gedichte*, erschienen 1844, baut er das Gedicht aus. Er erweitert es von 26 auf 57 Strophen und löst es stärker von der Überlieferung. Die moralische Pointe gibt er zugunsten eines Vorgeschmacks auf das im selben Jahr erschienene Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* auf, indem er den Tannhäuser nach seiner Rückkehr zur Venus über die bereisten deutschen Städte erzählen lässt. Der Papst ist hierbei lediglich die Staffage, um die Reise zu motivieren. Ohnmacht und Gleichgültigkeit gegenüber seinen bußwilligen Gläubigen kennzeichnen den Papst.

> Der Pabst hub jammernd die Händ' empor,
> Hub jammernd an zu sprechen:
> „Tannhäuser, unglückselger Mann,
> Der Zauber ist nicht zu brechen.

[119] Diese geht auf den gleichnamigen Minnesänger zurück, dessen Schaffenszeit zwischen 1245-1260/65 lag. Seine in der Großen Manessisschen Liederhandschrift überlieferten Minnelieder betonen besonders die sinnliche Seite der Liebe (vgl. Joachim Bumke: Geschichte des hohen Mittelalters; a.a.O.; S. 310f.). Ein ihm zugeschriebenes Bußlied wird der Ausgangspunkt der Sage gewesen sein, die sich seit dem späten 14. Jahrhundert manifestierte. Aus dem höfischen Dichter wurde ein sündiger Venusdiener, der, von seinem Gewissen geplagt, nach Rom pilgerte, um sich von Papst Urban IV. die Lossprechung zu erbitten. Doch das Zeichen der göttlichen Vergebung, das Grünen des Wanderstabs, kommt drei Tage zu spät. Zu diesem Zeitpunkt ist der Tannhäuser bereits wieder zur heidnischen Figur der Venus zurückgekehrt.

Der Teufel, den man Venus nennt,
Er ist der Schlimmste von allen;
Erretten kann ich dich nimmermehr
Aus seinen schönen Krallen.

Mit deiner Seele mußt du jetzt
Des Fleisches Lust bezahlen,
Du bist verworfen, du bist verdammt
Zu ewigen Höllenqualen." (*Neue Gedichte*, DHA 2, S. 57)

Die Leibfeindlichkeit und Daseinsverdrossenheit stellen für Heine keinen zukunftsfähigen Glaubensentwurf dar.[120] Religion hat nur dann eine Chance, wenn sie beide Aspekte des Daseins – die Leiblichkeit und die Geistigkeit – in ein holistisches Weltbild integriert. Wichtig im Unterschied zu Walther ist es, dass der Papst bei Heine als *pars par toto* für den Katholizismus steht, überhaupt für die Leibfeindlichkeit des institutionalisierten Glaubens. Nicht ein spezieller Papst wird angegriffen, sondern das lebensfeindliche Glaubensdogma an sich.

II.5 Die Reaktion seiner Zeitgenossen: Heine und die katholische Kirche

Heine war nicht nur ein geographischer Grenzgänger zwischen Deutschland und Frankreich, sondern auch ein religiöser.[121] Die vielfältigen Identifikationspunkte schufen die Ausgangssituation, sich ohne dogmatische Bindungen mit einem geschärften Blick religiösen Themen widmen zu können. Die Vergleichsmöglichkeiten provozierten Kritik, ermöglichten ein unkonventionelles Abwägen und Vergleichen. Oft bediente er sich dabei Motiven und Mitteln, die – in den Augen vieler seiner Zeitgenossen – den Themen der Religion nicht angemessen waren.[122] Im Nachwort des *Romanzero* lehnt er trotz seiner erstarkenden Religiosität

[120] Christoph Bartscherer: Der Papst im Poetenkittel; in: Heine-Jahrbuch 2000; 39. Jahrgang; hg. von Joseph A. Kruse; Stuttgart, Weimar 2000; S. 213f.
[121] Geboren und aufgewachsen als Harry Heine in einem liberalen jüdischen Elternhaus, besuchte er von 1803-1815 die Schule in einem ehemaligen Franziskanerkloster, in der er hauptsächlich von katholischen Priestern und früheren Ordensgeistlichen unterrichtet wurde. Nach einer gescheiterten Kaufmannslaufbahn studierte er Jura und ließ sich kurz vor seiner Promotion im Alter von 27 Jahren evangelisch unter dem Namen Christian Johann Heinrich taufen. In Paris machte er Bekanntschaft mit dem Saint-Simonismus, der mit seinen religiös-frühchristlichen und -sozialistischen Strukturen eine neue Art der Gläubigkeit propagierte. Zu dieser Zeit lernte er seine spätere Frau Augustine Crescence Mirat, genannt Mathilde, kennen, die er katholisch ehelichte. 1856 wurde er auf einem katholischen Friedhof beerdigt. Zu seiner Biografie ist vor allem lesenswert: Joseph A. Kruse: Heinrich Heine. Leben Werk Wirkung (Suhrkamp BasisBiographie 7); Frankfurt am Main 2005.
[122] Vgl. Christian Höpfner: Romantik und Religion. Heinrich Heines Suche nach Identität; Stuttgart, Weimar 1997. Bei Heine finden sich auch im Spätwerk immer wieder Einforderungen von Sinnesfreuden. So ärgert sich das lyrische Ich im Gedicht *Einst sah ich viele Blumen blühen* (*Gedichte. 1853 und 1854: Zum Lazarus 4,* DHA 3/1, S. 200) über verpasste sexuelle Gelegenheiten. Ein sich zum Glauben bekennender, im Sterben liegender

jegliche Assoziation mit irgendeiner Kirchlichkeit entschieden ab. Der freie Umgang mit religiösen Themen, seine Ironie, sein jüdischer Familienhintergrund, sein französisches Exilleben und die institutionslose Ungebundenheit seiner Schriftstellerei verfehlten ihre Wirkung auf die katholische Kirche nicht. So wurde er bereits 1836, gerade erst 38 Jahre alt, mit gleich drei Werken auf den Index gesetzt. Dort hieß es:

Decretum. Feria V. die 22. Septembris 1836. Sacra Congregatio Eminentissimorum, ac Reverendissimorum S[anctae] Romanae Ecclesiae Cardinalium a Sanctissimo Domino Nostro Gregorio Papa XVI, Sanctaque Sede Apostolica Indici Librorum pravae Doctrinae, eorumdemque proscriptioni, expurgationi, ac permissioni in Universa Christiana Republica praepositorum, et delegatorum, habita in Palatio Apostolico Quirinali, damnavit, et damnat, proscripsit, proscribitque, vel alias damnata, atque proscripta in Indicem Librorum prohibitorum referri mandavit, et mandat Opera, quae sequuntur:

De la France par Henri Heine
Œuvres de Henri Heine: Reisebilder. Tableaux de Voyage ...
De l' Allemagne de Henri Heine.[123]

Anders als noch zu Zeiten Walthers von der Vogelweide, wo sogar die Exkommunizierung eines Kaisers die Kurie vor die Herausforderung stellte, diese Ächtung auch weithin bekanntzumachen, erreichte das Verbot der Werke Heines schnell eine große Öffentlichkeit. Es wurden großformatige Plakate an den Hauptkirchen der Stadt Rom angebracht, die den potentiellen Leser davor warnten, dass er mit dieser Lektüre eine Todsünde beginge und zur Strafe exkommuniziert werden könne. Zur Verbreitung außerhalb des Kirchenstaates erschien in regelmäßigen Abständen der *Index librorum prohibitorum*, also eine offizielle Liste der vom Heiligen Stuhl indizierten Bücher.[124]
Nur kurz möchte ich an dieser Stelle auf die Gutachten zu den drei verbotenen Büchern eingehen. Generell sprachen schon einige Punkte für die Ahndung des Poeten unabhängig von seinem Werk: Er war Sohn eines zum Protestantismus übergetretenen Juden und war „folgerichtig" voller Hass gegen das Christentum. Er

---

Autor hatte jedoch in der Vorstellung der meisten Zeitgenossen fromm zu sein und die irdischen Dinge als belanglos zu erachten.

[123] Dekret der Indexkongregation vom 22. September 1836, zitiert nach: Hubert Wolf: Heinrich Heine auf dem Index. Ein literarischer Fall und seine politischen Hintergründe. Rudolf Reinhardt zum 70. Geburtstag; in: Ferdinand Schlingensiepen, Manfred Windfuhr (Hg.): Heinrich Heine und die Religion, ein kritischer Rückblick. Ein Symposium der Evangelischen Kirche im Rheinland vom 27.-30. Oktober 1997; Düsseldorf 1998; S. 151. In ausführlicherer Darstellung: Hubert Wolf, Wolfgang Schopf: Die Macht der Zensur. Heinrich Heine auf dem Index; Düsseldorf 1998.
Vermittelt durch den Bischof von Rottenburg-Stuttgart, Dr. Walter Kasper, und die Unterstützung des damaligen Präfekten der Glaubenskongregation, Joseph Kardinal Ratzinger, war es dem Kirchenhistoriker Hubert Wolf möglich, Einsicht in die Akten des Archivs der römischen Indexkongregation zu erhalten.

[124] Hubert Wolf: Heinrich Heine auf dem Index. Ein literarischer Fall und seine politischen Hintergründe; a.a.O.; S. 151.

habe sich ins französische Exil zurückgezogen, um von dort aus Revolution und Umsturz vorzubereiten („e la cui sola Religione è il preparare, fomentare e promouvere la generale rivoluzione“).[125] Trotz des negativen Urteils vermerkten zwei der drei Gutachter schriftstellerisches Talent, etwa eine „lebendige und geistreiche Schreibe“, „lebhafte Phantasie“ und „poetisches Genie“.[126] Diese Punkte trugen aber keineswegs zu seiner Entlastung, sondern gerade zu seiner Gefährlichkeit bei, da hierin die Gefahr der Verführung des Lesers verborgen war. Er rüttle an den Grundfesten der göttlichen Ordnung und predige stattdessen Liberalismus und Demokratie. Somit stelle er nicht nur eine Gefahr für die katholische Kirche dar, sondern auch für die guten Sitten und die Regierungen. Der Abschlusssatz des Beschlussvorschlags der Kardinalsplenaria fasst die Vorwürfe folgendermaßen zusammen: „Die Heilige Kongregation hat befunden, dass alle drei das Verbot unbedingt verdienen, denn alle drei Werke sind voller Irrtümer, Gotteslästerungen, Unanständigkeiten und Grundsätze, die den Umsturz der sozialen Ordnung beabsichtigen.“[127]

Doch wer waren die Leute, die die Kurie auf Heines Werke aufmerksam gemacht hatten? Möglicherweise arbeiteten hier Politik und Kurie eng zusammen. Das Verbot dreier Werke Heines durch die Kurie folgte ein Jahr nach dem Verbot des *Jungen Deutschland* durch die Frankfurter Bundesversammlung. Es blieb bis 1967 in Kraft, also mehr als 130 Jahre. Wolf konnte anhand von Nuntiaturberichten zeigen, dass zwischen dem konservativen österreichischen Staatskanzler Clemens Fürst von Metternich (1773-1859) und dem Wiener Nuntius Pietro Ostini (1775-1849) ein reger und vertraulicher Austausch, „oft über die gegenwärtige deutsche Literatur [stattfand, auch über die Bücher] die teils in französischer Sprache (meist von ungläubigen Deutschen, die nach Frankreich geflohen sind), teils [...] in deutscher Sprache geschieben sind. Zu ersteren gehört ein wirklich gottloses Werk [...] eines gewissen Heine in mehreren Bänden, besonders die beiden „Deutschland“ genannten Bände.“[128] 1845 folgte ein zweiter Index-Prozess, diesmal gegen die *Neuen Gedichte*, der nachweislich vom Wiener Nuntius ausging. In diesem Prozess fehlte die politische Anklage (Angst vor Revolution, Liberalismus und Demokratie), stattdessen wurden wiederholt religiöse und moralische Argumente geltend gemacht.

[125] Hubert Wolf: Heinrich Heine auf dem Index. Ein literarischer Fall und seine politischen Hintergründe; a.a.O.; S. 158.
[126] Ebd.; S. 158f.
[127] Ebd.; S. 160.
[128] Ebd.; S. 162f.

Anders als bei Walther, wo sich Reichspolitik und Kurie in ihren Interessen meist gegenüberstanden, verweisen bei Heine die Indizien auf eine „Koalition von ‚Thron und Altar'".[129] Hinzu kam auch die Übersetzung Heines ins Französische, ja sogar seine beständige Anwesenheit und Veröffentlichung in Frankreich, also Umstände, durch welche die Barriere zur „Barbarensprache" Deutsch überwunden war. Unter Umständen wirkten weltliche und geistliche Sphäre zusammen, als es darum ging, durch Zensur und Indizierung demokratische Tendenzen der Meinungsfreiheit zu unterdrücken.
Heine schrieb zweifellos für eine etablierte bürgerliche Leserschaft, die nun immer stärker ihren Platz bei der Mitsprache und Mitbestimmung politischer und geistlicher Entscheidungen forderte.

[129] Hubert Wolf: Heinrich Heine auf dem Index. Ein literarischer Fall und seine politischen Hintergründe; a.a.O.; S. 164.

III. Das Zusammenfügen der Mosaiksteine

Auf den zurückliegenden Seiten habe ich mich mit einem Themenbereich der politischen Lyrik – der Kritik an religiösen Institutionen – auseinandergesetzt. Dabei treffen sich sowohl Walther von der Vogelweide als auch Heinrich Heine darin, dass sie beide von der Existenz Gottes ausgehen. Sie unterscheiden jedoch zwischen einer wahren, inneren Religiosität und einem falschen, durch Vertreter der Religion missbrauchten Glauben. Auf die Vorwürfe des Machtmissbrauchs, der Simonie und der Habgier bin ich dabei in meiner Arbeit eingegangen.
Im Konkreten weichen die Vorwürfe – wie nicht anders zu erwarten war – stark voneinander ab. Das Werk beider Dichter steht unter jeweils anderen Prämissen: Walther schrieb für einen Mäzen und dessen Hof, in direkter Abhängigkeit von seinem Publikum, während diese persönliche Abhängigkeit zum Leserkreis bei Heine keine Rolle mehr spielte. Auch fehlte ihm die Gewissheit einer machtpolitischen Absicherung, um seiner Kritik öffentlich Ausdruck geben zu können. Immer waren die Bedrohungen durch die Zensur und Verbote seiner Werke präsent.
Während Walther seinen Auftraggebern eine Stimme verlieh, ihr künstlerisches Sprachrohr wurde, zog sich Heine immer stärker in die Privatssphäre zurück. Schreiben wurde zur Überlebenshilfe bei der Bewältigung individueller Erfahrungen. Ein allgemeines *ordo*-Prinzip entlarvt sich bei ihm als ein nicht zu verwirklichender Wunschtraum, da sich überhaupt erst die Frage nach dem allgemein gültigen Weltprinzip stellt. Die Frage wird wiederholt thematisiert, der Dichter kann jedoch keine Antwort geben.
So unterscheiden sich beide Poeten in ihrer Kritik an der Institution. Walther kritisiert den Papst, der durch sein menschliches Versagen Unheil über die Welt bringt. Ein verantwortungsvoller Umgang mit der auf den geistlichen Teil beschränkten Macht würde das Gleichgewicht der Welt wiederherstellen. Bei Heine sitzt der Riss tiefer. Jeglicher Glaube an verschiedene Religionen ist erschüttert, auch das Vertrauen in die weltliche Führung ist zerstört. Das einheitliche Weltbild gibt es nicht mehr; die Ganzheit ist zersprungen in Scherben, in denen sich die Wirklichkeit in verschiedenen Facetten aus Spott, Euphorie, Lebenslust, Liebe, Krankheit, Schmerz und Ungewissheit bricht. Das Ich steht vor dem Scherbenhaufen und versucht, sich

vor diesem Horizont als Subjekt zu begreifen und seine Rechte entgegen allen Dogmen einzufordern.
Die analysierten Werke beider Autoren bewegen sich in zyklenhaften Zusammenhängen: Das ältere Œuvre ergänzt sich zu einer dem holistischen Weltbild entsprungen Einheit, während das Werk Heines gerade im Zyklischen das Fragmentarische betont, dem die inhaltliche Abgeschlossenheit und die harmonsiche Einheit nicht mehr zukommen.
Beide treffen sich jedoch trotz unterschiedlicher Intentionen beim aktiven Rezipienten. Die angesprochenen Mittel der Ironie, das Spiel des lyrischen Ichs und die poetische Mehrdeutigkeit machen ihre ästhetische Qualität aus. Ihr künstlerischer Reiz fasziniert bis heute.
Dichtung ist auch immer Teil einer Projektionsfläche des Lesers. Sie findet dann eine breite Leserschaft, wenn sie Wunschbilder, Projektionen und Meinungen eines Publikums transportiert oder Faszination für den Gegenstand auslöst. Die Walther- und Heine-Rezeption bietet dafür ein Beispiel.[130] Und das sei auch erwünscht, denn gerade ein (im weitesten Sinne) „lebensweltlicher Bezug“ führt zu der notwendigen Auseinandersetzung mit Literatur.[131]
In diesen Kontext gehört auch der Umgang mit der Kirche. Bis heute spielen der Glaube und die Auseinandersetzung mit den Institutionen der Glaubensvermittlung eine gewichtige Rolle in unserer Gesellschaft. Auch die in den vorgestellten Gedichten zum Ausdruck gebrachten essentiellen Fragen nach Korruption und Machtgier, Krankheit und Tod haben an Aktualität nichts verloren. So wie Heine in seiner politischen Auseinandersetzung Antworten und Erklärungen auch in der Zeit des Hochmittellalters suchte, so liefern Walthers Sprüche bis heute Argumente und Diskussionsstoff.

[130] Auch die Forschungsliteratur ist Teil der Zeitgeschichte und spiegelt ihre Literaturtheorie in den Texten der Dichter. Für Heine und Walther nachzulesen u.a. in: Jost Hermand: Streitobjekt Heine. Ein Forschungsbericht 1945 – 1975; Frankfurt am Main 1975.; Theodor Nolte: Die Auseinandersetzungen um das Walther-Bild im 19. und 20. Jahrhundert; in: Theodor Nolte: Walther von der Vogelweide; a.a.O.; S. 294ff.
[131] Was passiert, wenn diese Auseinandersetzung fehlt oder abhanden kommt, problematisiert Peter Rühmkorf am Beispiel der Walther-Rezeption: „Als der Nazigeist nach und nach aus den Schulstuben exorziert wurde, und auch der Nationalismus von vorgestern nicht mehr bis in die Oberseminare trug, zerbröckelte das alte Walther-Denkmal zu einem Scherbenhaufen von Fußnoten, und was blieb, war eine bis zur Unleserlichkeit verkodifizierte Konkursmasse.“ (Peter Rühmkorf: Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich; Hamburg 1975; S. 12) Die Kritik ist pointiert auf die Spitze getrieben, verweist aber im Kern auf die Diskrepanz zwischen persönlicher Relevanz und erschwerter Zugänglichkeit von älteren Literaturzeugnissen, die stets einer Vermittlung zum späteren Rezipienten bedürfen. Dies gilt gleichsam für alle Werke und Autoren, deren vordergründige Relevanz sich dem heutigen Leser nicht ohne Weiteres erschließt – also auch für Heinrich Heine.

Diese Arbeit mag ihren kleinen Teil zu einem geschichtlichen Bewusstsein unter der Perspektive der Auseinandersetzung mit institutionellem Glauben und deren Bewältigung im 13. und 19. Jahrhundert geliefert haben, einen kleinen Beitrag zu einem riesigen Mosaik unseres kulturellen Bewusstseins, das unser Denken – bewusst oder unbewusst – mitbestimmt.

Literaturverzeichnis

Walther von der Vogelweide

Quellentexte

Klaus J. Heinisch (Hg.): Kaiser Friedrich II. Sein Leben in zeitgenössischen Berichten; München 1977.

Thomasin von Zerklaere: Der Welsche Gast; ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Eva Willms; Berlin, New York 2004.

Walther von der Vogelweide. Werke. Band 1: Spruchdichtung; hg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle; Stuttgart 1994.

Walther von der Vogelweide: Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien. Abbildungen, Materialien, Melodietranskriptionen; hg. v. Horst Brunner, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler; Göppingen 1977.

Forschungsliteratur

Arnold Angenendt: Geschichte der Religiosität im Mittelalter; Darmstadt 1997.

Hartmut Boockmann: Einführung in die Geschichte des Mittelalters; 6. A.; München 1996.

Joachim Bumke: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter; 4. aktualisierte A.; München 2000.

Joachim Bumke: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter; 3. A.; München 1986.

Thomas Cramer: Wie die Minnesänger zu ihrer Rolle kamen; in: Matthias Meyer, Hans Jochen Schiewer (Hg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag; Tübingen 2002; S. 79-104.

Robert Luff: „Mîn alter klôsenære, von dem ich dô sanc“. Zur Neukonzeption des Klausners bei Walther von der Vogelweide; in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur; Jahrgang 128 (1999); Nr. 1; S. 17-42.

Eric Marzo-Wilhelm: Walther von der Vogelweide. Zwischen Poesie und Propaganda. Untersuchungen zur Autoritätsproblematik und zu Legitimationsstrategien eines mittelalterlichen Sangspruchdichters; Frankfurt am Main (u.a.) 1998.

Hugo Moser (Hg.): Mittelhochdeutsche Spruchdichtung; Darmstadt 1972.

Ulrich Müller: Walthers Sangspruchdichtung; in: Horst Brunner, Gerhard Hahn, Ulrich Müller, Franz Viktor Spechtler: Walther von der Vogelweide. Epoche, Werk, Wirkung; München 1996; S. 135-191.

Matthias Nix: Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide; Göppingen 1993.

Theodor Nolte: Ironie in der Sangspruchdichtung Walthers von der Vogelweide; in: Poetica (1998); Heft 3-4; S. 351-377.

Theodor Nolte: Papst Innozenz III. und Walther von der Vogelweide; in: Thomas Frenz (Hg.): Papst Innozenz III. Weichensteller der Geschichte Europas. Interdisziplinäre Ringvorlesung an der Universität Passau 5.11.1997 – 26.5.1998; Stuttgart 2000; S. 69-89.

Theodor Nolte: Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung; Stuttgart 1991.

Heinrich Heine

Quellentexte

Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Düsseldorfer Ausgabe; 16 Bde.; in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. v. Manfred Winfuhr; Hamburg 1973-1997. (= DHA)

Heinrich Heine: Werke und Briefe in zehn Bänden; hg. v. Hans Kaufmann, 2. A.; Berlin, Weimar 1972.

Forschungsliteratur

Theodor W. Adorno: Die Wunde Heine; in: Derselbe: Gesammelte Schriften; Bd. 11: Noten zur Literatur; hg. von Rolf Tiedemann; Frankfurt am Main 1974; S. 95-100.

Christoph Bartscherer: Der Papst im Poetenkittel. Anmerkungen zu Heinrich Heines „blasphemischer“ Religiosität; in: Heine-Jahrbuch 2000; 39. Jahrgang; hg. von Joseph A. Kruse; Stuttgart, Weimar 2000; S. 209-214.

Markus Hallensleben: Heines „Romanzero“ als Zeit-Triptychon: Jüdische Memorliteratur als intertextuelle Gedächtniskunst; in: Heine-Jahrbuch 2001; 40. Jahrgang; hg. v. Joseph A. Kruse; Stuttgart, Weimar 2001; S. 79-93.

Gerhard Höhn: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk; 3. überarb. u. erw. A.; Stuttgart, Weimar 2004.

Christian Höpfner: Romantik und Religion. Heinrich Heines Suche nach Identität; Stuttgart, Weimar 1997.

Hans Hübner: Der freche und der fromme Poet. Heinrich Heine und sein Glaube; Neukirchen-Vluyn 2005.

Helmut Koopmann: Heines ‚Romanzero'; in: Zeitschrift für deutsche Philologie 97 (1978); Sonderheft; S. 51-70.

Joseph A. Kruse: Heinrich Heine – Der Lazarus; in: Gerhard Höhn (Hg.): Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile; Frankfurt am Main 1991; S. 258-275.

Joseph A. Kruse (Hg.): „Ich Narr des Glücks". Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung; Stuttgart 1997.

Joseph A. Kruse: Ironie und Distanz bei Heine; in: Heine-Jahrbuch 2004; 43. Jahrgang; hg. v. Joseph A. Kruse; Stuttgart, Weimar 2004; S. 238-243.

Karl-Josef Kuschel: Gottes grausamer Spaß? Heinrich Heines Leben mit der Katastrophe; Düsseldorf 2002.

Ferdinand Schlingensiepen: Heinrich Heine als Theologe. Ein Textbuch; München 1981.

Ralf Schnell: Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhundert; Stuttgart 1989.

Hubert Wolf, Wolfgang Schopf: Die Macht der Zensur. Heinrich Heine auf dem Index; Düsseldorf 1998.

Hubert Wolf: Heinrich Heine auf dem Index. Ein literarischer Fall und seine politischen Hintergründe. Rudolf Reinhardt zum 70. Geburtstag; in: Ferdinand Schlingensiepen, Manfred Windfuhr (Hg.): Heinrich Heine und die Religion, ein kritischer Rückblick. Ein Symposium der Evangelischen Kirche im Rheinland vom 27.-30. Oktober 1997; Düsseldorf 1998; S. 151-169.